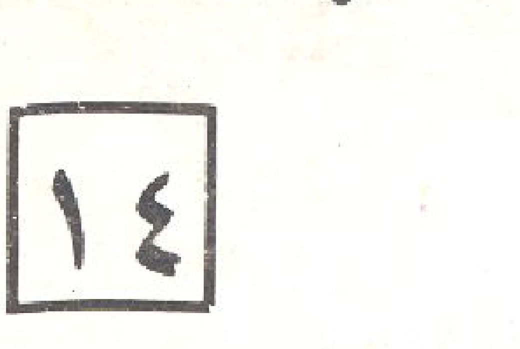




يوسف الشاروني
وعالمه القصصي

د. نعيم عطية

كتاب الثقافة الجديدة

يوسف الشاروني وعالمه القصصي

د. نعيم عطية



الهيئة العامة لقصور الثقافة

أول يونية ١٩٩٤

المراسلات باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ ا شارع امين سامى - القصر العينى - القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

كتاب الثقافة الجديدة

سلسلة شهرية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

إهـــــــداء

إلى أسرة الشاروني

نرجس وشادن وشريف

تحية حب وتقدير

ن . ع

المحتوى

الإهــــداء ٥

المقدمة ٩

خصائص يوسف الشاروني النقدية ١٧

المقارنة ١٩

التحليل ٢٤

الانفتاح ٢٨

رواية السيرة الذاتية ٢٩

عود إلى عطاء يوسف الشاروني القصصي ٣١

الباب الأول : بناء الشخصية فى
قصص يوسف الشاروني ٣٣

الشغف بالشخصية

الشخصية التعبيرية ٣٥

إدانة دون علاج ٤٢

الطهارة المستحيلة ٤٤

الذات ضد عدوانية الخارج ٤٥

الشخصية الواقعية ٤٧

الشخصية ذات البعدين ٤٩

القيمة الرمزية للخطة التنوير ٥٢

ميكانيكية أحيانا ٥٤

المفارقة ٥٦
الشخصية الثانوية فى علاقة التقابل .
التضاد بين التافه والمأساوى ٥٩
التضاد فى مرتبة الصراع ٦٣
تجاوز الميلو دراما ٦٦
الشخصية السيكولوجية ٦٩
التخريب الداخلى للشخصية بسبب
ندم على خطيئة ٦٩
الشعور بالإثم المؤرق ٧٣
التصاق الأجسام بالأجسام ٧٩
محصل وشاعر وعاشق ومجنون ٨٤
خصوصية الأزمة ٨٩
الشخصية الرمزية ٩٥
ثمن الشجاعة حياة ٩٦
الصمود والمواجهة بدلا من الخوف
والاستتار والهروب ٩٨
الشخصية المحسوبة هندسيا ١٠١
الشخصية المأساوية المضحكة ١٠٢
الوحش الداخلى ١٠٤
الكوميديا السوداء ١٠٩

الباب الثانى : مستويات الشعور

فى قصص يوسف الشارونى ١١١
الوجود الخارجى والوجود الداخلى ١١٢
العقل الباطن والحلم ١١٥
الحلم تنبؤ بالغيب ١١٨
تأثير الحلم ١٢١
مادة الحلم انعكاس لأحوال الضمير ١٢٢
الحلم يحقق التعادل ١٢٦
الحلم يتيح التحرك ١٢٩

الباب الثالث : من الذى يتحدث فى قصص يوسف الشارونى .

المؤلف يروى القصة ١٣٣
المؤلف يسمع القصة فيرويها ١٣٤
الراوى المزدوج ١٣٦
الضمائر الثلاثة ١٤٥
ضمير الغائب الملاصق للبطل ١٤٧
شخصية تتعدى الراوى ١٥٤
البطل الراوي ١٥٨

مقـــــــــــدمة

ولد يوسف الشارونى بمدينة منوف محافظة المنوفية فى الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٢٤ . وحصل على ليسانس الآداب ـ قسم الفلسفة ـ من جامعة القاهرة عام ١٩٤٥ . وقد عمل مدرسا بوزارة التربية والتعليم وأنتدب إلى السودان مابين عامى ١٩٤٩و ١٩٥٢ . ثم عمل بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية منذ عام ١٩٥٦ وتدرج فى مناصب هذا المجلس الذى سمى بعد ذلك بالمجلس الأعلى للثقافة حتى أصبح مديرا عاما فى سبتمبر ١٩٧٥ فوكيلا للوزارة فى يونية ١٩٧٨ .

وقد اختير يوسف الشارونى عضوا بلجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة ، ولجنة القصة بالمجلس القومى للثقافة والفنون والإعلام . كما اختير عضوا بمجلس إدارة نادى القصة واتحاد الكتاب .

وفى عام ١٩٧٠ منح يوسف الشارونى جائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة عن مجموعته « الزحام » وقلد وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى .

ثم منح عام ١٩٧٨ جائزة الدولة التشجيعية فى النقد عن كتابه « نماذج من الرواية المصرية » وقلد وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٧٩ .

وقد بدأ يوسف الشارونى حياته الفنية والأدبية بكتابة القصة القصيرة والشعر المنثور فى أواخر الأربعينات . ثم زاوج بين القصة القصيرة والدراسة الأدبية . حيث أولى عناية كبيرة لدارسة الفن القصص والروائى ، وتحليل الأعمال الروائية والقصصية لكتاب مصر والعالم العربى .

وكان يوسف الشارونى من أوائل الكتاب المصريين الذين ارسوا قواعد « القصة التعبيرية » إذ جنح فى قصصه إلى التعبير عن موجة القلق التى تسود القرن العشرين ، واستشعر وحدة العالم بما يسمح لكاتب أن يغمس قلمه لافى هموم محلية فسحب ، بل وأن يتغلغل إلى جوهر المعاناة الإنسانية ، وسيجدها واحدة عند أبناء الأرض جميعا ، وإن تنوعت وتعددت صورها ومظاهرها ودرجة حدتها . وقد كفل ذلك الاهتمام الطليعى لدى يوسف الشارونى أن يحلق بالقصة المصرية فى آفاق التعبيرية التى قدر لها أن تصير واحدا من ابرز المذاهب الفنية والأدبية فى القرن العشرين .

ومجموعات يوسف الشارونى القصصية هى :

١ ـ العشاق الخمسة ، طبعة أولى ، الكتاب الذهبى ،

روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٥٤ ـ طبعة ثانية ، الكتاب الماسى ، الدار القومية ، ١٩٦١ .

٢ ـ رسالة إلى امرأة ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، القاهرة ١٩٦٠ .

٣ ـ الزحام ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .

٤ ـ الكراسى الموسيقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة قصص عربية ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

كما صدرت مختارات منها فى مجموعات :

ـ حلاوة الروح ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، القاهرة . ١٩٧١ .

ـ مطاردة منتصف الليل ، سلسلة أقرأ ، دار المعارف ، القاهرة . ١٩٧٣ .

ـ أخر العنقود ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، القاهرة ١٩٧٤ .

ـ الأم والوحش ، القاهرة ١٩٨٢ .

وقد ترجمت قصص يوسف الشارونى إلى كثير من اللغات الأجنبية ، ويمكننا أن نضيف إلى هذا الإنتاج كتاب يوسف الشارونى «المساء الأخير» الصادر عن دار المعارف بالقاهرة عام ١٩٦٣ . وقد تضمن هذا الكتاب مقطوعات النثر الغنائى التى

كان يوسف الشارونى ينشرها من قبل فى مجلتى « الأديب » و « الآداب » البيروتيتين فى أواخر الأربعينات .

وقد تصدى يوسف الشارونى بقلب القصاص الفنان وعقل الناقد الرزين لعطاءات الحركة القصصية والروائية العربية التى كان هو أحد اقطابها البارزين فاصدر الكتب النقدية الآتية .

١ ـ دراسات فى الرواية والقصة القصيرة ، مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

٢ ـ الرواية المصرية المعاصرة ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٣ .

٣ ـ القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ، كتاب الهلال ، دار الهلال القاهرة ١٩٧٧ .

٤ ـ نماذج من الرواية المصرية « مشروع المكتبة العربية الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ .

٥ ـ القصة والمجتمع ، سلسلة كتابك دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩ .

٦ ـ الروائيون الثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ .

٧ ـ مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ .

هذا فضلا عن دراساته النقدية الأخرى وهى :

١ ـ دراسات أدبية ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٢ ـ دراسات فى الأدب العربى المعاصر ، مؤسسة التأليف والنشر القاهرة ، ١٩٦٤ .

٣ ـ دراسات فى الحب ، كتاب الهلال ، القاهرة ١٩٦٦ ويتناول هذا الكتاب مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصداقة ، وقد اعيد نشره بعنوان «الحب والصداقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة » دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ .

٤ ـ اللامعقول فى الأدب المعاصر ، المكتبة الثقافية ، مؤسسة التأليف والنشر ، ١٩٦٩ .

٥ ـ شكوى الموظف الفصيح ، كتاب الهلال ، دار الهلال . القاهرة ١٩٨٠ .

٦ ـ رحلتى مع القراءة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ .

٧ ـ مع القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٤ .

٨ ـ رحلتى مع الرواية دار المعارف . القاهرة ١٩٨٦ .

٩ ـ مع الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ، ١٩٨٩ .

١٠ ـ فى الأدب العمانى الحديث ، رياض الريس ومشاركوه . لندن ، ١٩٩٠ .

١١ ـ مع الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤

وفى مجال تحقيق التراث صدر ليوسف الشارونى كتاب عجائب الهند ، لبرزك بن شهريار رياض الريس ومشاركوه . لندن ١٩٩٠ .

وفى صدد متابعة الحركة القصصية أيضا أصدر يوسف الشارونى كتابين من إعداده وتقديمه هما :

١ ـ سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى ، الهيئة العامة للكتاب مشروع المكتبة العربية ١٩٧٥ .

٢ ـ الليلة الثانية بعد الألف « مختارات من القصة النسائية فى مصر » ، الهيئة العامة للكتاب « مشروع المكتبة العربية . القاهرة ١٩٨٦ .

وقد دعى يوسف الشارونى من عديد من الجامعات ومراكز الدارسات والمحافل الأدبية والعلمية سواء فى العالم العربى أو العالم الغربى ، لإلقاء المحاضرات عن « القصة والرواية فى الأداب العربية » ومن هذه المحافل والمؤتمرات نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى ما يأتى :

١ ـ مؤتمر الأدباء العرب بالكويت عام ١٩٥٨ حيث ألقى بحثا عنوانه « كيف يتخلص البطل » .

٢ ـ مؤتمر الأدباء العرب بالجزائر عام ١٩٧٥ حيث القى

بحثا عنوانه « أثر التطورات الحضارية على تطور الأشكال القصصية » .

٣ ـ مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا بنيودلهى عام ١٩٧٠ حيث قدم بحثا بعنوان « التقليد والتجديد فى الأدب » .

٤ ـ ندوة بالكويت عن القصة القصيرة فى دول الخليج فى يناير ١٩٨٩ قدم فيها بحثا عن « القصة القصيرة فى سلطنة عمان » .

٥ ـ ندوة عن القصة فى دولة الإمارات العربية المتحدة فى أكتوبر ١٩٨٩ قدم فيها بحثا عن « عناصر الشخصية والمكان والزمان فى قصة الإمارات » .

ـ دعته هيئة التبادل الثقافى الألمانى فى منحة تفرغ ببرلين الغربية لمدة ستة أشهر عام ١٩٧٦ ، حيث عقدت ندوات استمع فيها الحاضرون إلى ألقاء كبار ممثلى برلين لقصصه المترجمة إلى الألمانية . كما ألقى محاضرات فى معهد الداراسات الإسلامية بجامعة برلين الحرة عن الأدب العربى .

ـ دعاه المعهد الأسبانى العربى التابع لوزارة الخارجية الأسبانية بمدريد عام ١٩٧٨ لالقاء محاضرات عن الأدب العربى المعاصر .

ـ دعاه المجلس الوطنى للثقافة والفنون بالكويت للاستفادة من خبرته لمدة شهر عام ١٩٧٨ .

ـ دعته جامعات لايدن وامستردام ونايميخين بهولندا لإلقاء

محاضرات عن الأدب العربى المعاصر فى أقسام الدراسات الإسلامية والعربية بها عام ١٩٨٠ .

ـ دعته هيئة البحث العلمى الهولندية لمنحة تفرغ فى لايدن لمدة عم (١٩٨٢/٨١) أعد أثناءها بحثا عن «الحكاية فى التراث العربى .» كما ألقى محاضرات فى الموضوع نفسه على طلبة الدارسات العربية بجامعة لايدن .

ـ دعته كلية سانت انتونى باكسفورد فى مايو ١٩٨٢ لالقاء محاضرة عن « الدين والرواية المصرية المعاصرة » .

ـ انتدب أستاذا غير متفرغ لمادة النقد الأدبى بكلية الإعلام بجامعة القاهرة عامى ١٩٨٠ و ١٩٨١ .

وإذا كنا سنعرض فى هذا الكتاب للعطاء القصصى ليوسف الشارونى وذلك بحسبماينبىء عنه العنوان الذى اخترناه له ، إلا أننا سنطلع القارىء فى مقدمتنا الطويلة هذه بالخطوط العريضة لمذهب يوسف الشارونى فى النقد الأدبى أيضا حتى يكون أكثر استيعابا للقيمة الفنية والثقافية لهذا الفنان الذى نحب أن نسميه أيضا « فيلسوف القصة المصرية القصيرة » عندما نطرق باب « عالمه القصصى » ونخطو داخلين إلى ذلك العالم الثرى المنوع العميق والمتأنى فى اختيار عناصره ومقوماته .

خصائص يوسف الشارونى النقدية :

يعتبر يوسف الشارونى بحق ناقدا متخصصا فى مجال القصة والرواية ، فقد توالت دراساته التى يتابع فيها الأعمال الروائية والقصصية لكتابنا المعاصرين منذ أن نشر أول كتبه فى هذا المضمار بعنوان « دراسات أدبية » عام ١٩٦٤ . ونلمس من كتاباته النقدية المبكرة دأبه على متابعة الحياة الروائية والقصصية عندنا بحيث قلما يغيب عنه عمل من الأعمال ، وحتى إذا كان لايتاح له أن يكتب عن كل عمل يصدر إلا أن الجلى من كتاباته ومن الاحتكاك به أنه يقبل بشغف واهتمام على قراءة كل مايصدره ادباؤنا من كتب روائية وقصصية أو حتى عن الفن الروائى والقصصى وهو يحس فى متابعة هذه الحياة بنوع من المسئولية لاتفرضه عليه اهتماماته النقدية

فحسب ، بل انشغاله بممارسة فن القصة على أعلى مستوى من الإتقان أيضا .

وربما كان هذا الأسلوب النقدى أنسب الاساليب لتمكين الحياة الروائية والقصصية من الازدهار . إذ تتاح لكل التيارات أن تلقى من النقد استجابة إليها واصغاء لها . فكل قصة أورواية تجد عند نظرة يوسف الشارونى النقدية مايجعلها أهلا للتقليب على مختلف الوجوه ، وتفحص صلاحياتها الفنية شكلا ومضمونا ، طالما أن يوسف الشارونى لايغلب مزاجه الشخصى أو مفهوما فكريا متزمتا فى تقييمه للعمل الأدبى ، الروائى أو القصصى ، بل يستمد من ذات العمل ومن داخله المقومات التى يقيم عليها حكمه النقدى ، مكملا بالمقارنة الواعية بينه وبين سائر الأعمال المماثلة أو القريبة أو حتى المضادة له على مدى تاريخنا الأدبى .

ويوسف الشارونى فى تصديه للأعمال الأدبية لايصدر عليها فى أغلب الأحوال أحكاما حاسمة لها أوضدها . بل يلتزم فى تناوله النقدى لها تقييمها بمعيار حيادى . وهو فى ذلك يقول أن دراساته النقدية « أقرب إلى الدراسات التفسيرية مما هى إلى الدراسات التقييمية ، أى أنها تكشف عن جوانب العمل الفنى وتتبع مساره ، ثم لاتفرض حكما معينا على القارىء بل تدع له أن يحكم بنفسه على العمل القصصى فهو منهج يدعو القارىء إلى المشاركة الإيجابية فى عملية النقد (يوسف الشارونى ـ دراسات فى الرواية والقصة

القصيرة ـ ص٤) فهو يدعو القارىء إلى الالتفات إلى العمل الروائى أو القصصى الذى يتصدى له ويعطى له مفاتيح تساعده فحسب أن يتذوق العمل بنفسه ولنفسه ، فهو لايفرض على القارىء أو على الحياة الأدبية أحكاما مسبقة لاحيدة عنها ، بل يعنى على الاخص بوضع العمل الروائى فى موضعه الصحيح فى مسار الحياة الروائية والقصصية .

ويقوم منهج يوسف الشارونى النقدى للأعمال القصصية والروائية على مقومات ثلاثة ، كثيرا ما يجمع بينها وتختلط وتتداخل فى كتاباته النقدية . هذه المقومات الثلاثة هى : المقارنة والتحليل والانفتاح .

المقارنة :

فيشير إلى ما إذا كان قد سبق الكاتب كاتبا آخر فى معالجة الموضوع أو القضية وفى طريقة التناول والأسلوب أيضا .. فهذا الموضوع مثلا تناوله قبله فلان وفلان من الروائيين والقصاصين ، وتناوله على هذا النحو أو ذاك ، بحيث يبين للقارىء من خلال ذلك صورة واضحة لموضع الرواية التى يقرأها من المسيرة الروائية . وكذلك فإنه من خلال المقارنة بين مضمون الرواية سواء من حيث الشخصيات أو من حيث الأحداث أو من حيث القضايا المثارة يستطيع أن يطعم القارىء بالمعلومات التى تمكن من أن يولى العمل حقه الصحيح من التقدير .

ونجد نموذجا طيباً لما يتبعه يوسف الشارونى من أسلوب المقارنة فى نقده الأدبى عندما يتصدى لرواية الأستاذ محمد زكى عبدالقادر بعنوان « ابومندور » الصادرة عم ١٩٦٣ فلو لم يلجأ يوسف الشارونى إلى مقارنة هذا العمل بثلاثة أعمال أخرى فى ذات المضمار لبقيت حقيقة « أبو مندور » الفنية باهتة . ولكن ، وهنا تبدو قدرة الناقد على انصاف العمل الذى يتصدى له بالنقد ، فهو يسجل بادىء ذى بدء أن الحدث المحورى لرواية « أبومندور » هو ذات الحدث الذى دارت حوله من قبل رواية زينب للدكتور حسين هيكل عام ١٩١٤ ورواية «دعاء الكروان » للدكتور طه حسين الصادرة عام ١٩٣٤ . وهى علاقة بين سيد وخادم .. ولكنه من خلال الإبانة عن الفوارق الدقيقة بين « ابومندور » والعملين الرائدين السابقين وعلى الأخص فى المعالجة الواقعية للعمل الأخير استطاع أن يرد إلى هذه المعالجة الجديدة للقصة القديمة اعتبارها ، ويقيمها على قدميها مع قيام « زينب » و « دعاء الكروان » فى ادبنا الحديث .

ويتطرق يوسف الشارونى بعد ذلك إلى صورة الريف واوضاعه فى كل من « أبومندور » و « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى .. فيبين على الاخص كيف تنتهى المشكلة فى أبومندور بمصالحة بين الطرفين كأنما صراعهما مجرد جولة تسودها روح رياضية « بينما فى الأرض تنتهى القصة » والصراع مازال مستمرا لأنه كان صراعا اشمل انعكس فى تعدد جوانب التعبير فيه » .

وإذا كانت المقارنة من مقومات أسلوب يوسف الشاروني النقدى ، فأننا نراه فى هذا الصدد ١ ـ يجرى المقارنات الضافية بين العمل الذى يتناوله وأعمال أخرى معاصرة فيوسع بذلك من مجال الرؤية النقدية إلى العمل .

٢ ـ كما يتوصل من مقارنة العمل باعمال أخرى سابقة أو لاحقة متناولا الظروف المختلفة التى احاطت كتابة كل من الاعمال المتلاحقة مما يضفى على كتابتها شرعية باستجلاء السبب الدافع إلى كتابتها يتوصل إلى وضع العمل فى موضعه التاريخى السليم موضحا حلقات الوصل التى تجعل الأعمال تستلهم ماسبقها وتؤثر فيما يليها .

٣ ـ على أنه فى مجال المقارنة أيضا نجد يوسف الشارونى يتحرى عن جذور للعمل فى أعمال المؤلف ذاته السابقة .. ويعطينا كتاب « نماذج من الرواية المصرية المعاصرة » نموذجا طيبا على منهج المقارنة هذا عندما يتقصى يوسف الشارونى عن جذور شخصية مثل « سيدة جابر » التى رأيناها فى رواية يوسف السباعى «نحن لانزرع الشوك » ١٩٦٩ فى شخصية زكية الحنش فى قصة بهذا الاسم فى مجموعته « الشيخ زعرب وآخرون » عام ١٩٥٢ . وكذلك يتقصى عن بذور شخصية عشيق سيدة جابر أنور بك فيجدها ففى شخصية « إبراهيم بك القصب » بطل شخصية « نابغة المبيضة » من مجموعته يا أمة ضحكت عام ١٩٤٨ فكل منهما اكتشف مهنة أهم من كل المهن وهى « مهنة الرشوة » .

٤ ـ ومن خلال منهج المقارنة أيضا يضرب فى أعمال المؤلف السابقة ليكتشف ما إذا كان اتجاه معين ، مثل اتجاه النقد الاجتماعى ، الذى يبدو فى قصة أو رواية من أعماله ، اتجاه جديد عنده أم أنه قديم ، واحيانا يكتشف أنه موغل فى القدم . كما أثبت أن يوسف السباعى من خلال شخصياته التى تتسلق عن طريق الدعارة أو الرشوة من أدنى سلم المجتمع إلى أعلى درجاته هو أحد وجوه النقد التى يوجهها يوسف السباعى فى ادبه إلى مجتمع الطبقة العليا منذ أكثر من عشرين عاما (ص ٤٠ و ٤١ من الرواية المصرية المعاصرة) .

وفى مقام المقارنة أيضا يضع يوسف الشارونى يده على الأفكار الجوهرية فى العمل الذى يتناوله بالنقد ويجرى عملية مقارنة ادبية باستقصاء هذه الأفكار فى الأعمال السابقة للمؤلف وفى عالمه الروائى والقصصى كله .. وتطبيقا لذلك فى تقصيه عن الوجه الميتافيزيقى فى رواية « نحن لا نزرع الشوك » للأستاذ يوسف السباعى يتابع فكرة الموت فى ظهورها فى أعماله وتنويعاتها وفى تطورها أيضا .. ويثبت فى هذا المقام مثلا أن « فكرة الموت الفجائى » هى الغالبة فى أعمال يوسف السباعى . وفجائية الموت فى أول الأمر كانت تنطوى على مفارقات مضحكة كما فى قصة «الشبكشى والمائة عام » فبطل (القصة) حانوتى فى أزمة مالية ينتظر موت الثرى العجوز خورشيد بك لتفرج أزمته ، ولكن اليأس يدب إلى قلبه رغم مرض خورشيد بك أخيرا

بالضغط وذلك حين يجده يقرأ كتابا بعنوان « عش مائة عام » ويطبق تعليماته ، غير أن القصة تنتهي باصابة خورشيد بك بالتهاب رئوى حاد بعد خمسة أيام من تنفيذ توجيهات الكتاب ، ثم يموت فى اليوم التالى . وتفك أزمة الشبكشى وقد طرا تغيير شامل على حانوت الشبكشى فقد انقسم قسمين قسم الموتى وأعمال الحانوتية ، والقسم الثانى مكتبة لبيع كتاب « عش مائة عام » . على أن الموت فى رواية « نحن لا نزرع الشوك » رغم أنه لايتخلص من الفجائية فإنه يكتسى بالمرارة والأسى . ويؤكد يوسف الشارونى أهمية مقارنة العمل الأدبى باعمال المؤلف السابقة ذلك أن « كل عمل فنى يعبر دائما عن هذا الجدل بين أعمال الفنان السابقة ومحاولته لتقديم جديد يضيف إليها ويتجاوزها . فلاهو منفصل عنها ولاهو تكرار لها . إنه كالوليد الجديد مشابه لأخواته ومتميز عنهم . وهذا هو الذى يهبه وجوده الفنى الخاص به ويمنحه مذاقه ونكهته » (ص ٦٠) ومن خلال المقارنة بين النص والنصوص السابقة لذات المؤلف يحاول يوسف الشارونى أن يتبين أوجه الشبه واوجه التميز .

ويسعى يوسف الشارونى فى محاولته المقارنة بين العمل الذى يدرسه وأعمال المؤلف السابقة البحث عما قدمه الكاتب بالنسبة لتاريخه الادبى ، وما التفوق الذى حققه على نفسه ، والذى يبرر له أن يقدم لقرائه عملا جديدا (ص١٣٠) .

التحليل :

أما المقوم الآخر من منهج يوسف الشارونى النقدى فهو « التحليل » ومن خلال التحليل يتصدى للنص المدروس فى حد ذاته ، وينقب فى تفاصيله عن نواحي القوة والضعف فيه .. فيعنى بالمعمار الفنى للعمل ، وبنسيجه .

فمن ناحية المعمار الفنى نجد يوسف الشارونى يتناوله فى رواية « نحن لانزرع الشوك » فيقول عنه مثلا « أهم مايميز البناء الروائى هنا هو تماسكه بشكل يكاد يكون هندسيا ، فالبداية هى النهاية ، والشخصيات لاتفترق فى أول العمل الروائى إلا لتلتقى على مستويات جديدة بعد أن تطور وتقدم الزمن بكل منها » .

وبعد أن كان يوسف الشارونى فى « المقارنة » يقيم النص بقياسه على أعمال أخرى مقابلة ، فإنه فى « التحليل » يعمد على العكس من ذلك إلى الانكباب على النص ذاته فاحصا جزئياته منقبا فى ثناياه فيتكلم عن الحدث ، وعن الشخصيات ، وعن اللغة المستخدمة ، وعن الزمن والايقاع الروائى وعن المستويات الشعورية فى الرواية ، وعن الاهداف المبتغاة من العمل ومدى نجاح المؤلف فى بلوغها .

وتطبيقا لأسلوب التحليل فى منهج يوسف الشارونى النقدى من خلال كتابه « الرواية المصرية المعاصرة » نجده يقول عن رواية «نحن لانزرع الشوك » : « كما تتميز الرواية بتدخل أسلوب المخاطب من حين لآخر ، وأسلوب المخاطب هو وعى الشخصية أحيانا وهو ضميرها

أحيانا أخرى ، وفيما عدا ذلك فالاسلوب يسوده ضمير الغائب المعبر عن وعى المؤلف العليم بكل شيء والمرتبط أكثر الاحيان بوعى الشخصية المحورية (ص٥٨) ثم يمضى الناقد فى موضع آخر فيقول فى تحليله لرواية يوسف السباعى » الزمن لايعبر عنه فقط عن طريق تطور الشخصيات وتقدمهم فى السن أو موتهم ، بل عن طريق خلفية تاريخية يشار إليها من حين لآخر بكلمة هنا أو كلمة هناك .. ويضرب الناقد الامثلة العديدة على ذلك .

ويزيد إقبال يوسف الشارونى على التحليل بالنسبة للاعمال المبكرة للجيل الجديد فى ميدان الكتابة القصصية على الأخص ، فعندما يكون العمل القصصى بداية يتعذر مقارنته بأعمال سابقة لكاتبه ، يكون طريق النفوذ إليه هو تحليل يكشف عن اتجاهات الكاتب أكثر مما يكشف عن تطوره (راجع ص ٣ و ٤ من دراسات فى الرواية والقصة القصيرة)

وعندما يتصدى يوسف الشارونى لرواية « سلمى الأسوانية » لعبد الوهاب الأسوانى ، يشير إلى اعمال قريبة مثل « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى ، و «الخيط الأبيض » لمحمد مفيد الشوبباش و «الخندق العميق » لسهيل إدريس ، وعلى الأخص » موسم الهجرة إلى الشمال « للطيب صالح .. لكن الشارونى يلاحظ أن عند عبدالوهاب الأسوانى يتميز الصراع بانه صراع بين مفهوم مجتمعين

داخل بلد واحد وليس صراعا بين عقلية شرقية وعقلية عربية كما فى القنديل مثلا .

إلا أن يوسف الشارونى يواجه رواية عبدالوهاب الاسوانى بالمنهج التحليلى على الأخص ويصل من تحليله هذا إلى أن تطور الحدث الدرامى الذى أدى إلى أن يوصل البطل إلى كراهية بيئته ، ارتباطا منه بالاسكندرية مدينة خطيبته التى كان قد سافر إليها وأقام بها ردحا من الوقت ، يتعارض مع ذلك الوصف التسجيلى الذى يجريه البطل ـ بتلذذ غير منكور ـ لعادات بيئته وأناسها وطبيعتها ، ألا أن يوسف الشارونى يعزو ذلك الأزدواج بين تطور الحدث الدرامى ووصف المشاهد البيئية حتى فى أدق التفاصيل إلى أنه يعد محاولة لخلق التوازن الروائى بين المكان والزمان ، بين الاستاتيكية والديناميكية . وكانما يوارى البطل أزمته وراء حرصه على اطلاعنا على عادات بيئته وتقاليدها فى تفصيل وتعاطف شديدين .. أنه سعى إلى التخفيف من عمق هزيمته إزاء انتصار الطرف الذى تمثله سلمى انتصارا قاسيا .. على أن يوسف الشارونى يمضى فى نقده التحليلى لرواية عبدالوهاب الأسوانى فيقرر أنه على الرغم مما تقدم فإن التساؤل الذى يثيره كيف يتسنى لهذا البطل المأزوم أن ينسى ماهو فيه من أزمة بلغت حد الهزيمة المهينة لينصرف إلى هذه المتابعة الدقيقة لتقاليد العرس وعاداته كأنما هو مرشد يقود جماعة من السائحين .. ويقرر الناقد « أننا لا نملك إلا أن نحس أن الشخصية قد انفصلت عن أزمتها . وأنها تستمتع بتقديم هذه المعلومات الطريفة . أن هذا

الموقف غير مبرر .. وكان المفروض أن تراه الشخصية من خلال ماتعانيه من صراع وقهر . وبخاصة أن المؤلف لجأ إلى ضمير المتكلم في كتابة الرواية .

ويمضي يوسف الشاروني معلقا فيقول إن الرواية تتأرجح بين حرص الروائي على بيئته القبلية ورفضها في الآن ذاته . وفي النهاية لم تكن حضارة المدينة بالنسبة لمصطفى إلا مجرد قشرة رقيقة سرعان ما سهل انتزاعها من نفسيته وعقليته فقد تغلبت عليها تقاليد بيئته البدائية التي ترسبت في اعماقه منذ طفولته . انه إذن يصير مثل أمه فهي « ابنة بيئتها النوبية وضحيتها لدرجة الإيمان بها بدلا من التمرد عليها » .

ويخلص يوسف الشاروني من تحليله للرواية إلى أن « سلمى الأسوانية » قصة محورها الروائي صراع متعدد المستويات : صراع نفسي يعانيه البطل ، وصراع خارجي اجتماعي آخر يعانيه في مواجهة بيئته . كل منهما امتداد للاخر فهو يعذبه ويهبه القدرة على المواصلة في الوقت ذاته . وقد تضافر في الإفصاح عن هذا الصراع كل من الشكل الروائي بتأرجحه بين الجانب الحركي والجانب التسجيلي ، والشخصيات بتصرفاتها ومواقفها المتقابلة ، والاسلوب الذي تصارع عليه ضمير المتكلم الظاهر وضمير الغائب المستتر ، وتناثرت فيه السخريات اللاذعة والفقرات الشاعرية والالفاظ التي تفوح بعبق بيئتها .

الانفتاح :

أما المقوم الثالث الذى يقوم عليه أسلوب يوسف الشارونى فهو « الانفتاح » فكثيرا مايتخذ النص الأدبى محل النقد نقطة انطلاق إلى التحليق فى آفاق كثير من الاساطير والحكايات والاعمال الأدبية والدينية والفولكورية فى مختلف اللغات والعصور .

فهو عندما يتصدى بالنقد لرواية « جسر الشيطان » لعبد الحميد جوده السحار يبين أن هذه الرواية تحكى عن مهندس شاب متزوج وله ابنان أوفدته شركته إلى المانيا ، فيلتقى بغانية ألمانية أسمها آن ، لايستسلم لاغرائها بل هو ينجح فى صدها عنه ناصحا أياها بإن تتوب إلى كنيستها وإلى كتابها المقدس .

ومن جوهر هذه الرواية ينطلق يوسف الشارونى فى نقده فيحلق بنا فى أجواء العديد من القصص الدينية والفلسفية والأسطورية والروائية فى العديد من اللغات فى الشرق والغرب فيذكر آدم وحواء وقصة الأخوين الفرعونية وقصة فيدرا وابن زوجها هيبوليت عند يوروبيديس الأغريقى ، وقصة سلامان وابسال التى أوردها أبو عبيد الجوزجانى وقصة يوسف الصديق وقصة سادى طومسون لسومرسوت موم وقصة بجماليون وقصة تاييس ، ورواية اندريه جيد « السيمفونية الريفية » وقصة « الرباط المقدس » لتوفيق الحكيم .

ومنهج « الانفتاح » هذا يحقق لقراءة النص الأدبى ثراء إضافيا لما تعكسه عليها هذه الأجواء الفكرية والإنسانية بشمولها وسموها .

وقد يؤخذ « الانفتاح » على معنى آخر أيضا . فيوسف الشاروني يؤمن « بمذهب النقد المتكامل » أى النقد الذى يتناول العمل الادبى بالدراسة من أكثر من ناحية الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية ألى آخره ، وعلى قدم المساواة ، كلما امكن ذلك .. فالعمل النقدى كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية كان أكثر عمقا ونضوجا .

رواية السيرة الذاتية :

وعلى الصفحات التى يتصدى فيها الشارونى لقصة نفس التى كتبها الدكتور زكى نجيب محمود يقف أمام مفهوم « السيرة الذاتية » فى الأدب العربى المعاصر . ومدى اختلافها عن « الرواية » وفى هذا المجال يجرى دراسة عن مفهوم الشخصية الروائية واختلافها عن الشخصية التى تروى سيرتها الذاتية : يمكننا أن نلتقط منها النقاط التالية :

« أولا السيرة الذاتية مونولوج طويل تتحدث فيه الشخصية الرئيسية باسلوب ـ تغلب عليه الصفة التقريرية ـ عن نفسها وعن علاقتها بالاحداث والشخصيات الأخرى من غير أن يتاح لهم حق الدفاع عن انفسهم أو بيان وجهات نظرهم ويحيلها اشباحا باهتة تتصارع فى معركة لاتكافؤ فيها . أما فى العمل الروائى فلكل شخصية كيانها المستقل ومايبرر وجودها وتصرفاتها ووجهة نظرها والحجج المتعارضة هى التى تمنح كل شخصية وجودها ، ووجود الديالوج أو

الحوار أو تبرير كل شخصية وجودها بأسلوب تصويرى هو الذى يعطى العمل الروائى عمقه أو بعده الثالث . أنه يبرهن على أن الكاتب قد استطاع أن يخلق مسافة بينه وبين أبطاله ، وأنه لايتحيز لشخصية على حساب الشخصيات الأخرى ، وأنه استوعب ابطاله بدلا من أن يستوعبه بطل واحد .

ثانيا : لهذا فوظيفة الشخصيات الأخرى فى السيرة الذاتية تكون فى خدمة صاحب السيرة فتكشف عن بعض جوانبه وتخفى بعضها الآخر . أما فى الرواية فالشخصيات تتطور وتتكامل وتفصح عن دوافعها الداخلية فى ضوء موضوع روائى هو وحده الذى يحدد وجودها الفنى .

ثالثا : ولهذا فإن السيرة الذاتية مجموعة أحداث متتابعة لايوحد بينها غير ضمير الراوى ، أما العمل الروائى فاحداثه متطورة ، وتوحد بينها رؤيا الكاتب وموضوعه الروائى .

رابعا : ومن المفروض فى السيرة الذاتية أن يلتزم المؤلف الواقع الذى عاشه أو واقع الشخصيات الذين تناولهم فهى لون من الوان التاريخ فى نهاية الأمر ، وإن كان الأمر لايخلو بالضرورة من القيام بعمليات اختيار من أحداث ذلك الواقع . ربما بسبب عدم الرغبة فى الأسهاب أو لاسباب اجتماعية ، كما أن ميول صاحب السيرة تتدخل بالحذف أو النسيان بل بالإضافة ، أما فى العمل الروائى ففرض التزام الواقع فرض مستبعد بطبيعة العمل الفنى ، وعملية اختيار

الأحداث تتحكم فيها الضرورة الفنية ، والشكل الروائى معناه الانتقال مما وقع إلى مايحتمل أن يقع ، وبمعنى آخر الانتقال من التاريخ إلى الفن .

ويكتشف يوسف الشارونى من دراسة « قصة نفس » أنه يمكن أن يكون هناك ضرب من الكتابة غير الرواية والسيرة الذاتية هو « رواية السيرة الذاتية » .

عود إلى عطاء يوسف الشارونى القصصى :

وربما كان سر تفوق يوسف الشارونى فى إبداعه القصصى كامنا فى قصصه التى تحكى عن شخصيات ستظل باقية فى ادبنا القصصى بفضل ماتوافر لها من متانة المعمار البدنى والنفسى ، وصدق الدلالة الرمزية ، وقد استطاع يوسف الشارونى أن يجلب إلى الآدب القصصى المصرى والعربى تجديدا ظلت أهميته تتزايد يوما بعد يوم . من خلال ماتركته « تعبيريتها » من بصمات على كتاب القصص من بعده .

وإذ نعرض فى هذا الكتاب الشخصيات القصصية ليوسف الشارونى نبدأ فى باب أول فندرس بناء الشخصية فى قصص يوسف الشارونى وفى باب ثان ندرس مستويات الشعور فى قصص يوسف الشارونى وفى باب ثالث نتقصى عمن يتحدث فى قصص يوسف الشارونى .

ومن خلال هذه الأبواب الثلاثة سوف نتبين كيف أن كل فساد يلحق المجتمع فى نظر أبطال يوسف الشارونى سببه إهمال الاعتراف بقيام قانون أخلاقى متأصل فى الحياة الاجتماعية ، قوامه بالأخص الحاجة إلى الطمأنينة (مطاردة منتصف الليل) ووجوب مقاومة التسيب بالانتباه لا إلى الأخطاء الكبيرة فحسب بل إلى الأخطاء الصغيرة أيضا (نظرية الجلدة الفاسدة) وضرورة إيفاء المطالب العادية المشروعة بلا عوائق غير مبررة (سياحة البطل) والاعتداد بأن التردى فى الأثم مرده بالدرجة الأولى إلى الضغوط الاجتماعية ، فإن الإرادة فى قصص يوسف الشارونى ليست بالضرورة صامدة ، بقدر ما هى مراوغة وباحثة عن مسالك ودورب تكفل لها الأمان ، وإن بدت غريبة وشاذه إلا أنها أيضا مستدعية للرثاء بالإنسان ، والعمل اجتماعيا على عدم تعريضه لأكبر عوامل التخريب الإنسانى ، ألا وهو الخوف الذى راحت سحبه تزداد تراكما فى سماء الحياة المعاصرة ، وإن كان الخطر قد ابدع فى عالم يوسف الشارونى القصصى شخصية من أجمل شخصيات الأدب المصرى الحديث ، ألا وهى شخصية الأم الصامدة فى وجه الوحش .

الباب الأول

بناء الشخصية

من قصص الشاروني

إن من يتتبع أعمال يوسف الشارونى القصصية يجد أنه شغوف بالشخصية إلى الحد الذى جعله لايقتصر على إيلاء هذا الشغف إلى الشخصيات التى يبنيها فى قصصه هو ، بل امتد شغفه إلى شخصيات قصاصين آخرين فى الأدب العربى المعاصر أيضا فنراه ، يعايش شخصيتين من شخصيات نجيب محفوظ هما « زيطة » صانع العاهات و «عباس الحلو » ويكتب فى مجموعته القصصية « العشاق الخمسة » مايكمن أن نسميه مذكرة بالدفاع عن كل من هاتين الشخصيتين الحبيبتين إلى قلبه بل ويعتبر أن مصرع عباس الحلو وهو شاب فى الثالثة لعشرين وكان يعمل حلاقا فى زقاق المدق بمدينة القاهرة إن هو ألا جريمة أقترفها عصر باكمله (العشاق الخمسة ص ٦٤) .

ويمضى يوسف الشارونى فى صفحاته عن « مصرع عباس الحلو » فيوضح لنا مبلغ إيمانه بأن الأنسانية خيوط متشابكة المصائر والاقدار ، مما يجعلنا لانقف أمام آية شخصية من الشخصيات سواء كانت عباس الحلو أو غيره موقف المتفرج فحسب إذ « كنا جميعا موجودين ليلة ذلك الحادث ، ونحن نتحرك حركاتنا فيقوم على اكتافنا تاريخ الإنسان ولم نفعل شيئا فى سبيله ، وحرمناه حقه فى التحرر لئلا يحررنا معه ، واحتمينا بجهلنا وفضائلنا السابقة والمقبلة فتركناه ، ونحن نتنفس معه عصرا واحدا . ونتناول معا خبزا ربما صنع فى مخبز واحد أو من قمح حقل وحد .. كان كل منا يعبر طريقه

فى الحياة ، وتختلف مدى اطماعنا ومدى قدراتنا ، وكان طريق عباس الحلو قد تعرج بين هذه الطرق حتى ضاق عليه الخناق ، شيئا فشيئا . وقتلته اللكمات والركلات والزجاجات ، وفحص الطبيب الجثة وكتب المحقق التقرير ، وخط أمام القاتل بخط واضح ظاهر كلمة : مجهول (العشاق الخمسة ـ ص ٦٩) .

الشخصية التعبيرية

نقطة تحول :

كانت « الشخصية التعبيرية » التى أتى بها يوسف الشارونى منذ أواخر الأربعينات إضافة حقيقية إلى أدبنا القصصى المعاصر ، وعلى حد قول الناقد الأستاذ غالى شكرى « صفحة جديدة ونقطة تحول فى تاريخ قصتنا القصيرة » (صراع الاجيال فى الأدب المعاصر ـ أقرا العدد ٣٤٢ ـ ص ١٣٧) وإن بدت هذه الشخصية نموذجا مطروقا فى أدبنا القصصى فيما بعد ، إلا أن الفضل يرجع إلى يوسف الشارونى فى تسويغ هذا النموذج وتقريبه إلى ذوق القارىء العربى ، مقربا إياه بذلك من التيارات التجريبية والطليعية فى الآداب العالمية .

ولقد كانت مثل هذه الشخصية بمثابة الصدمة للذوق الفنى المستقر والمتواتر عليه ، وتقود المعالجة التعبيرية للشخصية عند يوسف الشارونى إلى اتصافها بكثير من الكاريكاتيرية ولنر وصفه لبعض الشخصيات فى « الطريق إلى المصحة » ... أو « الطريق إلى

المعتقل » .. وجدنا مقعدا يسع شخصين أمام رجل وسيدة وصبى فى الثامنة أو التاسعة يبدو أنه طفلهما .. الرجل فى نحو الأربعين ، أشيب الشعر ، لايفتأ يتمخط بين حين وآخر ، وفى هندامه شيء من عدم الاكتراث ، أما السيدة فكانت أصغر منه قليلا ، على شيء من الملاحة ، ولكن أنفها طويل للغاية ، وعجيزتها ضخمة لاتنفك تميل برأسها وشعرها على ذقن الرجل وعنقه ، والرجل ما ينفك يداعب شعرها بانامله مداعبة هادئة أحيانا ، عنيفة أحيانا ، أما الطفل فكان فى أول أمره مشغولا بالنظر من نافذة القطار ومداعبة الغبار والفراغ ، ثم عاد فاعتدل فى جلسته ونظر نحوى وجعل يبتسم ، ولم يكن لابتسامته فى أول الأمر معنى محدود ، فهى قد تكون رضاء وقد تكون سخرية . لكن شفتيه استطالتا وعينية ضاقتا حتى قاربت البسمة أن تكون سخرية .. (العشاق الخسمة ـ ص ١٤١) .

وواضح فى هذه السطور المتقدمة كيف يبنى المؤلف هذه الشخصيات الثلاثة من تفاصيل واقعية نابعة من دقة الملاحظة ، ثم لايلبث المؤلف أن يدفع ببعض هذه التفاصيل دفعة أخرى فيوصل شخوصه إلى حد الكاريكاتير ونراه يتابع تلك المرأة بأنفها الطويل ، وعندما يدور الحوار عن رائحة نتنة ولفافة سمك تنحنى السيدة بانفها الطويل على ابنها (ص ١٤٣) .

وتبدو شخصيات يوسف الشارونى فى بعض الأحيان مثل الدمى الخشبية الملطخة بالالوان الصارخة ، والإنسان الآلى ، ومهرجى

السيرك والحانات والمقاهى ، وفى كثير من الاحيان هم مبطوطون محنيو الظهور يتطلعون من حولهم فى خوف مثل بعض شخوض المصورين حامد ندا وعبدالهادى الجزار فى مراحلهما الفنية الأولى .

وتكاد تصبح الشخصيات فى قصة « سياحة البطل » غير واقعية وصعبة التصديق بسبب المبالغة فى الاعتماد على العاهة فى بنائها . فها نحن فى مقهى الازهار بميدان الحرية « كان رواد المقهى من سن واحدة تقريبا ، يكادون يرتدون زيا متماثلا كأنهم تلاميذ فى مدرسة ، وكان أكثرهم لايسير باعتدال ، بعضهم يسير كانما قدماه صناعيتان ، وبعضهم يخب كأنما له قدم أطول من الأخرى ، وبعضهم يفسح مابين رجليه كأنما به شىء من كساح أو كأنما هنالك مسامير داخل حذائه ، ورغم اختلاف السن واختلاف الزى بينهما وبينهم الا أنهما شعرا أنه من الواجب عليهما أن يعرجا قليلا فى مشيتهما حتى لايلفتا الانظار . أما القائمون بالخدمة فكانوا يملكون اقداما سليمة صحيحة ، وكان الرواد جميعهم ـ بلا استثناء ـ يلعبون الشطرنج ويحتسون القهوة ويدخنون ، وكأنما قد قسموا انفسهم إلى فرق واعلنوا السباق ، كل يريد أن يصرع أخاه ، كانوا منهمكين فى اللعب ، وثمة صمت منتشر فى المكان كأنما هو رواسب حوار عميق وعظيم وغريب قائم بين كل اثنين قد اشتد التنافس بينهما . والخدم يجيئون ويذهبون ، وهما يتفرسان فيهم عساهما يختاران الشخص الذى يتوسمان حاجتهما إليه (العشاق الخمسة ـ ص١٥٦ ، ١٥٧) .

وخادم المقهى نوبى على وجهه نفس الشكل الهندسى . خطان متوازيان غائران فى وجنتيه .. وعندما يدخل صاحب العمارة إلى المقهى فيما بعد نجده ضخم الجثة يسير على مسندين ، فلابدان ساقيه صناعيتان .

مبررات المؤلف

جو كابوسى قريب جدا من ذلك الذى نجده لدى الكاتب التعبيرى الفرنسى ارتور اداموف فى مسرحيتيه « الخدعة الكبيرة والصغيرة » و « الجميع ضد الجميع » بالاخص ، تفاصيل دقيقة تحاول الإيهام بأن هذه الشخصيات التى تحتل المقهى هى شخصيات من لحم ودم ، ولكن الأمر لازال يحتاج إلى مزيد من الايضاح . وليس من هو أقدر على إعطائنا هذا الايضاح من المؤلف نفسه يقول يوسف الشارونى فى نهاية مؤلفه « دراسات فى الرواية والقصة القصيرة » (١٩٦٧) تحت عنوان «ملاحظات على قصص من مجموعتى العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة (ص ٢٩٧ و ٢٩٨) أن من خصائص الاداء المعاصر (تصوير الجو غير الواقعى بطريقة تبدو واقعية للغاية . وهذا أشبه بما يحدث فى الكابوس ، ولعل فرانز كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب . ونحن نجد هذا فى قصتنا عند تصوير رواد المقهى أنهم لايسيرون جميعهم باعتدال ، ولعل هذا لون من ألوان مايعرف بالطريقة التعبيرية ، وهى رؤية الوجود من خلال نفسية معينة . فكأنما اصحاب العمارات ، على هيبتهم ، ذووعاهات بالنسبة للباحثين

عن مساكن لديهم ، بل إن هذه العاهة لون من ألوان هيبتهم ، حتى أن البطل وصديقه عرجا قليلا فى مشيتهما حتى لايكتشف أحد أنهما غريبان عن المقهى ، ومع ذلك لم تفلح حيلتهما ، إلى جانب هذا كانت هنا عشرات التفاصيل الدقيقة عن المقهى ومدخله وطلائه .. الخ مما يجعل اللاواقع يبدو واقعيا .

ويلقى يوسف الشارونى مزيدا من الضوء على بناء الشخصية فى قصته « سياحة البطل » (ذات الموضوع من المرجع السابق) فيقول أن هذه القصة » تتفق فى الخطوط العامة وقصة سياحة الحاج التى كتبها جون بونيان فى القرن السابع عشر ، وهى قصة رمزية تعبر عن سياحة المؤمن فى هذه الدنيا حتى يصل إلى المدينة السماوية ، وهو يلقى فى رحلته الأهوال والمغريات التى تعيقه عن مواصلة رحلته ، وهو يتغلب عليها الواحدة بعد الأخرى ، حتى يصل إلى هدفه . وقصة سياحة البطل تقول أن ماكان يبذله المؤمن فى القرون الوسطى من مجهود من أجل الوصول إلى المدينة السماوية أصبح يبذله الرجل العادى فى حضارة القرن العشرين من أجل الوصول إلى أوليات الحياة ، العمل والحب والمسكن . ومن هنا كان اسم البطل مؤمن عبدالسلام عيد ، ومن هنا كان قيامه ببحثه يوم الجمعة .حقيقة أن يوم الجمعة هو يوم إجازته ، لكنه أيضا يوم الصلاة الجماعية ، لهذا جاء فى بداية القصة القول بأنه ذاهب كانما يؤدى واجبا دينيا . وهذه الإشارة إلى سياحة الحاج توضح كثيرا من تفاصيل القصة ،

فاصحاب العمارات لهم هيبة تقارب هيبة الانبياء بالنسبة للباحثين لديهم عن مكان يأوون إليه ، ولابد من وجود الوسيط اوالولى بين هذين الفريقين ، وهم هنا البوابون أو الخدم فى المقهى ، ولابد من استرضائهم كى يقبلوا التوسط لدى هؤلاء الذين يبدو أنهم من غير جنس البشر . وهذا واضح من اسم يونس بك صاحب العمارة فهو يطابق اسم أحد الانبياء » .

أن كلا من شخصية مؤمن فى «سياحة البطل » والراوى اللامسمى فى « دفاع منتصف الليل » لايجديه العقل فى التغلب على مشكلته على الرغم من أنها مشكلة إنسانية ، كما أن « الإيمان » غير مجد لهما فى اجتياز عقبتيهما . وبما يمكن أن يؤمنا به ؟ وهكذا يظل البطل فى محنته ، لايتجاوزها وإن كان إصرارهما على تعديها هو الذى يقيم أود كل منهما ، ويزودهما المؤلف بمقومات بناء شخصيتهما ومن ثم بطاقات تدفع القصة إلى اكتمالها .

كيف يتخلص البطل فى قصة « دفاع منتصف الليل » ؟ إنه يتخلص من مأزق ليتردى فى غيره ، ويمضى يطارد نفسه ، يخرج من أحبولة ليقع فى أحبولة أخرى حتى تتعقد الشباك من حوله وتطبق الخيوط عليه ، ومن خلال تقويها نسمعه يعلن فى تصميم ـ عبثى ـ أنه سيدافع عن نفسه إلى نهاية النهاية .

ولكن هل لنا أن نعتقد من ذلك أن يوسف الشارونى يدعو « قوة غير إنسانية » لإنقاذ بطله فى « دفاع منتصف الليل » من الاتهامات

المطبقة عليه . ولإيجاد حل لازمة السكن المستحكمة من حول مؤمن فى « سياحة البطل » ؟

إن الشخصية فى « دفاع منتصف الليل » وقد تبلورت وتكونت على ماصارت عليه ليس بالامكان أن تتحول أو تتبدل . وهكذا يكون إصراره على المضى والمقاومة معناه مضى الشخصية فى الدوران حول نفسها ، بلا توقع لاى تبدل يحدث . هذا ما يجعل القصة قد وصلت إلى اكتمالها بهذا الإعلان المستميت بالمعنى فى الدفاع حتى نهاية النهاية ، لأن الحق أن مامن شىء جدير بالاعتبار سوف يحدث للشخصية بعد ذلك .

وهل من بصيص نوريهدى إلى حل المشكلة المتأزمة من حول مؤمن الباحث عن مجرد شقة صغيرة متواضعة يمارس فيها مجرد حاجاته الغريزية الأولية ويقود إلى الخروج منها ؟ «لم يعد البطل قادرا على الوصول إلى هدفه سواء عن طريق العقل أو الإيمان أو المحبة أو حتى بمجرد الصدفة (دراسات أدبية ـ ص ٣٣) بل وأصبح كفاح الشخصية ـ على حد قول يوسف الشارونى نفسه (ذات المرجع السابق) من أجل أوليات الحياة ، ولم يعد الكفاح يتخذ « الرحلة رمزا له كما فى الاوديسا أو فى سياحة الحاج أو فى على الزيبق أو فى السندباد ، بل هو تنقل ـ أشبه بالتخبط ـ فى مكان محدود «وبعد أن كانت الرحلة فى العالم الخارجى أصبحت رحلة داخلية فى نفس الإنسان » .

وبعد أن اختفت نهائيا مساعدات القوى الخارقة لإنقاذ البطل فى أدب القرن العشرين ، أصبحت محنة البطل أزمة مستحكمة تتأجج نيرانها فى شخصيات يوسف الشارونى ذات المسحة « التعبيرية » .

إدانة دون علاج :

إن شخصيات يوسف الشارونى تدين مجتمعا تعيش فيه دون أن تبين الإطار الكامل أو الثابت للمجتمع الأفضل الذى تريد أن تعيش فيه ، أو يجب أن تحيا بين جنباته ، إنها تدين أوضاعا جائرة هى فريستها ، وهى تسحق لادفاعا عن مبدا بل كضحية لأوضاع اجتماعية جائرة . وتعتبر الشخصية عند يوسف الشارونى بذلك مجرد الترمومتر الذى ينبىء عن ارتفاع الحرارة ، عن وجود الحمى فى جوف المجتمع دون أن تدعى علاجا لهذه الحمى ولاحتى تلطيفا لها . ولذلك فإنه على الرغم من الجذور الاجتماعية الراسخة للشخصية فى قصص الشارونى فهى ليست « شخصية دعائية » .

صحيح أنها « شخصية متمردة » متمردة على القهر الاجتماعى والاقتصادى كما يبدو ذلك جليا على الأخص فى « دفاع منتصف الليل » و « سياحة البطل » ولكنها بصيفة عامة تقف لائمة مستفسرة «لماذا أصبح من أصبح من المصدورين ، وكيف انتقلت العدوى ؟ وقد ألقوا هذا السؤال مرارا ، فلم يحظوا بجواب ، لكنهم ماملوه « الطريق إلى المصحة ص ١٤٦) .

ويبدو أيضا أن أبطال الشاروني وإن كانت لاتعرف تغييرا يحل محل الأوضاع الوبائية المحيطة بهم ، وبذلك لايظهرون بمظهر المجاهدين العتاة ، إلا أنه يكفيهم شرفاأنهم يقاومون الوباء ، ويرفضون الاستسلام للمرض ، إنهم إذا لم يكن بامكانهم أن يشفوا الآخرين منه ، فهم يتحاشون ما استطاعوا (وهم بغير مستطيعين فى النهاية) أن يتدنسوابه ، إن اقصى مايريده البطل الشارونى هو أن يحتفظ بطهارته وعذريته فى مجتمع يأبى عليه ذلك ، ولنستمع إلى البطل فى «دفاع منتصف الليل» يقول : «أنا رجل مسالم لا اصدقاء لى ولازوج ولا أطفال ، فلماذا يتعقبنى شخص أو اشخاص وأنا سائر فى هذه الزحمة الكريهة ؟ وهكذا نشأت لدى رغبتى المستمرة فى الانكماش والتضاؤل ، حتى أصبحت كأنى فأر فى مصيدة ، عليه أن يتجه إن يمينا وإن شمالا حتى يدمى وجهه ، وينهك عبثا قواه (العشاق الخمسة ص ١٣٥ و ١٣٦) وفى «الطريق إلى المصحة أو المعتقل»

تنتهى القصة بهذا الابتهال الشجنى .. انتظرنا لكى تحمينا من الضجر والملل ، ومن مخاوف السراب والأفق ، ومن شرود هذا التية .

فنحن بدونك لن نبلغ اخبار الأخ الراقد إلى الأم القلقة فى المدينة بانتظارنا ، ولن نجد مانستر به رأسنا من وهج الشمس ، ولامن يدلنا على المنحنى التالى فى الطريق ، ولامن يحمينا من قلق هذا الزمن وكابته » . العشاق الخمسة ـ ص ١٤٧) .

ومن هنا تكتسب الشخصية الشارونية قيمة اخلاقية جديرة بالاعتبار . أنها إذا كانت لاتعرف لنفسها بعد خلاصا فى هذا العالم العدوانى الدنس ، فلا أقل من أن تنكمش وتتضاءل لاتطلب جاها ولامالا ولاصيتا بل تمضى لتقاوم ، ربما فى جهاد يائس كل صنوف القهر الخارجية ، ومن هنا نفهم ومضة القداسة التى تضىء شخصيات يوسف الشارونى من وقت لآخر ، رغم كل عيوبها وضعفها واحباطاتها .

إن الشخصية عند يوسف الشارونى لاتعثر فى أغلب الاحيان على هدفها ، ومع ذلك فهى تواصل جهادها ضد كل الضغوط ، لأنه ليس أمامها أن تختار غير مواصلة الجهاد .

ونجد ذلك جليا فى « دفاع منتصف الليل » حيث يقول البطل الذى لا اسم له « وكان على ألا استسلم والا أسلم أبد المطاردى » وتنتهى القصة بأن يعلن فى إصرار مرضى « سيلقون على التهمة تلو التهمة .. سادافع عن نفسى .. سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية .. » ويذكرنا هذا الإصرار بشخصية بيرانجيه فى قصة يوجين يونيسكو « الخرتيت » حيث ينهى قصته « بأنه سيقاوم .. سيقاوم الجميع » .

وفى قصة « سياحة البطل » نجد مؤمنا يسعى إلى مطلب شرعى هو أن يجد مسكنا متواضعا بأجر مقدور عليه ، مسكنا به يؤدى غرائزه الأولى : غرفة للنوم ، وأخرى للاستقبال ، ومطبخا للطعام

ومرحاضا ، إنه يخفق فى العثور على مطلبه وكأنه عسير للغاية . ولكنه يقول محادثا نفسه فى نهاية القصة « فلتواصل بحثك غدا وبعد غد وبعد بعد غد . اغتنم كل فرصة وكل دقيقة ، اقرأ إعلانات الجرائد جميعها وسر بطرقات المدينة جميعها ، واسأل من تعرفه وتعرفّ على من لاتعرفه ، واجمع حولك كل من لابيت له . فأنت بطل من أبطال هذا القرن ، لأنك استطعت الحصول على وظيفة ، والحصول على حب ، ولابد لك - وللآخرين - من الحصول على بيت (ص ١٦١ من العشاق الخسمة) .

الذات ضد عدوانية الخارج :

والخارج فى اغلب قصص يوسف الشارونى عدوانى الطابع ، وإذا كان قد بدا ذلك بوضوح فى قصته « دفاع منتصف الليل » فهو على هذا النحو أيضا فى قصته » المعذبون فى الأرض » ففى سن السادسة أصيبت البطلة « زين » بقرع خبيث ذهب بشعرها ، ولم تجد محاولات التطبيب التى اتبعت معها فى ازالته . اكتوت بالنار ووضعت القطران فوق رأسها ولكن دون جدوى . وكلما كبرت زاد إحساسها بانها نجسة وأن رجلا لايابه لها ، والدان انانيان مسرفان فى الانانية إذا حدث أن اشتريا لحما فى يوم ما - ونادرا ما يشتريان - فأنهما يستاثران به من دون اطفالهما ماعدا أربعة . وهمالا يعطيان أطفالهما إلا مابلى من الثياب . ولما كانت الأم مكسالا نؤوما فإن عمل البيت كله

ألقى على كاهل زين . كانت تقوم فى الفجر إن شتاء وإن صيفا ، وشخير أمها لايزال يعلو وينخفض ، ثم تحمل جرتها ـ التى كانت صغيرة أول الأمر ثم اخذت تكبر كلما كبر جسمها وكبر تحمله لمشاق الدنيا وهمومها ـ وتذهب إلى النهر . ثم لاتلبث بعد عودتها أن توقد الموقد ، وتمضى فى عناء النهار .

تشقى زين وتكدح طوال اليوم فى عمل البيت والخبيز وجلب الماء من الترعة ونظافة الاولاد والذهاب إلى سوق الثلاثاء لبيع البيض ثم بعد ذلك تهجع إلى فراش لايقربه أحد غيرها . وتابى ربعه أن تمس اختها زين مناديلها الحريرية .

إحساس بدنس لايد لها فيه لكن عليها أن تكفر عنه « تكفر عن وجودها البغيض بما تقوم به من خدمة لاتسمع عنها كلمة شكر أو تقدير بل وعليها هى أن تشكر هذه الأسرة لمجرد تحملهم وجودها .

ولقد بكت زين كثيرا فى وحدتها .

وعلى الرغم من هذا الجو العدوانى من حول زين فقد ظل فى أعماق وجودها الانثوى حلم باللذة المفقودة العارمة ، أمل يائس فى أن تكون لرجل . لايأبه لعاهتها . ولو كان رجلا على استعداد ليضم إليه أى جسد نسائى .

وفى سبيل انتزاع حقها الطبيعى فى السعادة فهى تسرق قرط أمها الذهبى لتتداوى بثمنه لدى أعرابى وفد إلى القرية ونزل بيت العمدة .

ويقتسم الأعرابى القرط مع ابن العمدة المتلاف الذى لايأنف أن يتصل بشحاذات المدينة وعاهراتها .

وينبت شعر زين وينمو متهدلا على كتفيها ، ولكن يلصق بها ما هو دنس أيضا ويحق عليها العقاب .. فيعثر على جثتها فى الترعة . « فى تلك الليلة اشبعت زين رغبة بلورتها سنواتها الاحدى والعشرون ، وإذن فقد حق عليها أن تموت . وكانت أمها قد علمت بالسر .. وانتشلت جثة زين من النيل فى إحدى الليالى المظلمة .. ولم يكن لها كفن سوى شعر طويل منسدل فاحم .

وهكذا نرى أن تشبث الشخصية بحقها المشروع فى السعادة قد يوصلها عند يوسف الشارونى إلى حتفها . لقد حصلت زين على شعر مثلما لاختها المدللة ربعة ولغيرها من فتيات القرية ، بل ولفتيات الدنيا كلها ، وحصلت على ماهو حق لكل امرأة ، حصلت على رجل ، فحق عليها الموت .

— ٣ —

الشخصية الواقعية

بعد أن رأينا منهج يوسف الشارونى فى بناء شخصيات « العشاق الخمسة » نرى الآن منهجه فى بناء شخصيات مجموعته القصصية الثانية « رسالة إلى امرأة » ولاشك أن من يتابع قصص المجموعتين الأولى والثانية يلمح ذلك التطور الجذرى الذى مر به يوسف

الشاروني في بناء شخصياته . فهو في « رسالة إلى امرأة » قد تخلى إلى حد بعيد عن المعالجة العصبية المتوترة للشخصية . وركن إلى المعالجة الهادئة الرصينة التي تكتفي بالملاحظة الدقيقة والمتابعة ، وهكذا تبدو ملامح « الشخصية الواقعية » الراسخة في قصص المجموعة الثانية لتحل محل « الشخصية التعبيرية » الهلامية الأثيرية التي التقينا بها في المجموعة الأولى .

أصبح يوسف الشاروني في قصص مجموعته الثانية « رسالة إلى امرأة » يضع الأمور في نصاب واقعي محسوس وحتى تلك الغربة التي كانت تنضح بها الحركات والكلمات العصبية التي تنتفض بها كثير من شخوص مجموعته الأولى «العشاق الخمسة » نراها تلتقط بواقعية في تفاصيل الحياة اليومية كما في قصة « قرار التعيين » حيث نقرأ هذه الفقرة :

« وقد ازعجه النعي ازعاجا شديدا بالرغم من أنه ليس قريبا بل ليس صديقا لحسن ، وكان جالسا ساعتها في السيارة العامة يحاول أن يحتمي في ياقة جاكتته من لفح البرد وهو في طريقه إلى عمله ، وقد تلفت حوله ليرى : هل هناك شخص يعرفه ليفضي إليه النبأ الفاجع ؟ هل هناك من لاحظ آثار الانزعاج عليه ؟ولكن يبدو أن كل راكب كان مشغولا بهمومه واهتماماته ، مما ضاعف من كآبة الأستاذ شحاته واحساسه بالوحدة .» .

فهذه الشخوص المنطوية على نفسها ، لم تعد تنزف آذانهم دما ،

ولاتعانى عرجا إذا مشت أو قصرا فى القامة أو أية عاهة أو عيب خلقى غير ذلك ، مما كان يضفيه يوسف الشارونى على شخوصه فى مرحلة « العشاق الخمسة » ليعبر بالسمات الخارجية عن الحالة النفسية أو الوجودية لتلك الشخوص الأولى التى أطلق عليها « الشخوص التعبيرية » .

أصبحت الشخصية عند يوسف الشارونى فى مرحلتها الثانية محددة المعالم ، لها وجود معين فى حيز القصة ولاتمضى متضخمة لتحتوى كل هذا الحيز . وهى تتلقى المؤثرات الخارجية ، وتتكشف أبعادها نتيجة لهذه المؤثرات . فتقوم القصة فى « الرجل والمزرعة » على حادثة تقع فى حياة الشخصيات فيترتب عليها ردود فعل مختلفة تبين معدن الشخصيات وجوهرها . وقد سبق أن راينا ذلك كبداية فى قصة « سرقة بالطابق السادس » وهى من قصص المجموعة الأولى ،وإن اخذت الأداة الفنية تمضى إلى الاكتمال فى قصة « الرجل والمزرعة » وسائر قصص المجموعة الثانية . فلا تتجلى الشخصية إلا من خلال الحدث الذى تلتحم به . وكلما تقدم الحدث زادت ملامح الشخصية وضوحا. بل وعندما يوغل الحدث بعيدا تضىء جوانب أخرى خفية فى الشخصية .

الشخصة ذات البعدين :

ولئن كانت الشخصية الشارونية فى مرحلتها الثانية « شخصية

واقعية » إلا أنها أيضا « شخصية تبادلية » أو « شخصية فى وضع تبادلى » فهى على الدوام « ذات بعدين » .

ومن خلال « الشخصية ذات البعدين » فى قصص «آخر العنقود » و « حارس المرمى » و «الرجل والمزرعة » يتوصل يوسف الشارونى إلى الربط بين عالمين متوازيين تحيا فيهما الشخصية وتتنقل بينهما . ويحدث ذلك على الأخص من خلال « مونولوج داخلى « يثير موقفا معينا ذا أهمية ذاتية خاصة وعندئذ تتفتح سريرة البطل ويستعرض حياته كلها . ففى « حارس المرمى » نجد البطل حازما يدافع عن مرماه . وكما يحمل على عاتقه مسئولية فريقه كله ، انتصاره أو انهزامه ، على الرغم من تفكك أعضائه وأنانيتهم فى اللعب ، يحمل مسئولية أسرته كلها . فقد مات أبوه صغيرا ولم يكمل دراسته وعمل بشركة من شركات الغزل المحلية ليعول أمه وأخوته ، وبذلك فهو حارس مرمى فعلا ومجازا فهو ليس مجرد لاعب يلعب مباراة رياضية بل هو فى حياته كلها يصد الهجمات عن أسرته ويذود عن أمه وأخوته الصغار غوائل الفقر والحاجة ، ويكفل لهم التعليم والحياة الكريمة ، كما يكفل بصداته فى الملعب لفريقه أن يصمد أمام الفريق الأقوى ، فريق العاصمة .

وقد مكن هذا « الأسلوب المجازى » يوسف الشارونى فى قصص مجموعته الثانية «رسالة إلى امرأة » أن يوسع ويعمق فى بناء شخصياته . ومن خلال حلم من احلام اليقظة المألوفة ينفذ يوسف

الشاروني إلى دلق ماضي الشخصية كله على لحظة من لحظات الحاضر التي قد تكون في حد ذاتها غير ذات بال كبير ، ولكنها بهذه العملية التطابقية التركيبية تصبح ذات دلالة جديدة بأن يرويها لنا القصاص المعنى بحياة شخصياتها في شريطها الطويل وجريانها حتى تصب في « لحظة التنوير » هذه . فماذا يعنى في حد ذاته حضور أسرة عبد الموجود افندى حفلة مدرسية يشارك فيها أبنه زيادة « آخر العنقود » بعد ستة من الأولاد ، البالغ من العمر ثماني سنوات ، بدور صغير في مسرحية يؤديها التلاميذ ؟ ولكن بينما يشاهد عبدالموجود أفندى العرض منتظرا بلهفة ظهور أبنه في آخر المسرحية ليقول جملة صغيرة جدا لابيه الأمير المسحور «ها أنا جئت ياأبي فهل تريدني ؟ » تقفز إلى ذاكرته قصة حياته كلها .. كيف أنجب أولاده الستة . ثم كيف جاهد هو وزوجته الست أم محمد للتخلص من الجنين الذى جاء على غير رضائهما .. لتحاشي إنجاب الابن السادس زايد ولكنه جاء . ثم كانت الطامة الكبرى عندما أنبات الست أم محمد زوجها بانها ربما كانت حاملا في السابع .. وفكرا فيما كان يعنيه هذا من إرهاق للاسرة التي لايحتمل رزقها ضيفا جديدا .. ثم كيف جاهد هو والست أم محمد للتخلص من الجنين بالوصفات البلدية دون جدوى إلى أن جاء .. وكيف شق هذا آخر العنقود طريقه بين أخوته .. وكيف كبر .. وأصبح تلميذا نجيبا ومن قبل طفلا تفلت من شفتيه أبرع التعليقات ويأتي باظرف الحركات فتلتف حوله الأسرة فرحة به مسرورة .. وإذا

ما ذهبت الأم إلى زيارة جارة أو حبيبه أخذته معها لتفخر به وتزهو ..
أنه شريط طويل لحياة رب أسرة متواضعة الحال تشق طريقها في
الحياة وفيرة العدد قليلة الموارد .. وكل ذلك ما كان يتاح له أن يتبلور
ويجسد في قصة إلاّ مِنْ خلال حلم اليقظة الذى عاشه عبد الموجود
افندى وهو يرى على خشبة المسرح ابنه ينطق بعبارة توازى وضعه في
الحياة ، فكأن هذا السؤال ليس موجها إلى الامير المسحور بل إلى
عبدالموجود أفندى .. الذى ماكان يريد مزيدا من الأولاد فبعث له الله
بزايد ثم زيادة ـ آخر العنقود » .

القيمة الرمزية للحظة التنوير :

يختار إذن يوسف الشارونى لبناء « شخصياته ذات البعدين »
لحظة في حاضر الشخصية ليركب عليها ماضيه كله . وهكذا تعكس
تلك اللحظة المختارة مغزاها على حياة الشخصية كلها ، فتبدو
« القيمة الرمزية » لهذه اللحظة جلية . أن بدوى أفندى في « الرجل
المزرعة » ليس مزارعا يحرث الأرض ويسقيها ، ويبذر فيها الحب ،
ويجلب لها أفضل المخصبات فحسب . ليست هذه مهنته بل هذا هو
دوره في الحياة أيضا . وقد تمضى الحياة بالنسبة لبعض الناس دون
أن يدركوا ما هو دورهم في الحياة حقا ، وربما ماكان سيتضح لبدوى
افندى ـ لولا تلك الواقعة ـ هذا الدور الذى كتب عليه ، وهو دور

المزارع لحما ودما ومصيرا . تلك الواقعة هى فوات ست سنوات وثلاثة شهور على زواجه من ابنة عمه منيرة «بيضاء كاللبن ، سمينة كبطة ، قصيرة إلى حد ما ولاسيما بالنسبة إلى قوام زوجها الفارع الضخم دون أن تنجب منه مما دعاهما إلى أن يجريا إلى الطبيب إثر الطبيب ليريا ما إذا كان العيب فى البذرة أم فى الأرض التى تتلقى البذرة .. فيكتشفان أن العيب ليس فى هذه ولا فى تلك .. إذن ، ما الذى لايجعل النبت ينبت ولا الثمرة تثمر ؟ أثمة نقص فى المخصبات ؟ إن العلاقة بينهما على أفضل مايرام ، ويمضى بدوى أفندى يقلب الأمر على مختلف جوانبه لاكرجل عادى بل كمزارع قبل كل شىء .. وبعد الاطباء تجىء الوصفات البلدية .. ومن بعدها الدجالون والمشعوذات .. سلوك كله ينبع من تصور الفلاح للأرض التى يجب أن تخصب ، ولو كانت أرضا بورا مثل الأرض التى ورثها بدوى أفندى عن أبيه الذى جاهد فيها ووضع فيها من عرقه وجهده ماجعلها حديقة للفواكه مثمرة يانعة . وبعناد الفلاح وإصراره على أن تنبت أرضه مهما كلف ذلك من جهد وعرق وكفاح تمضى قصة « الرجل والمزرعة » فيختار المؤلف لحظة واقع محدودة هى اللحظة التى جاء فيها المخاض للست منيرة ، والزوج والطبيب جالسان فى الغرفة فى يوم حار من أيام الصيف ينتظران أن تعمل الطبيعة عملها ويخرج من رحم الست منيرة ذلك المخلوق الصغير الاحمر الذى يكلفها كل هذا الصراخ والاوجاع ، والذى تمنى بدوى أفندى أن يرى وجهه .

الجدب والاخصاب والتلقيح ، والمرأة العاقر ، وبيع الأرض والتشبث بها ، والبذرة ، والمخصبات ، كل هذا يجعل الشخصية تعزف على مستويين : مستوى الأب الذى يتوق إلى الولد وينتظر لحظة المخاض ، والفلاح الذى يتلهف إلى الزرع والثمر وينتظر لحظة الحصاد . ويبين من كل ذلك الواقع والرمز ، والمجاز والحقيقة .

ويكون التحدى الذى يواجهه يوسف الشارونى فى هذه الحالة هو كيفية التنقل بشخصيته من دقائق حياتها فى لحظة الواقع التى تنطوى على معنى وجودها كله .. وبين دقائق حياتها التى تتعدى لحظة الواقع تلك ..

إن منهج بناء الشخصية اذن يقوم هنا على التنقل بين الشخصية كرمز وبين الشخصية كواقع ، التنقل بين حارس المرمى فى الملعب وحارس المرمى فى الحياة .. والرباط بينهما شخصية واحدة لها أبعادها ومعالمها وجذورها الواقعية الراسخة سواء فى لحظة التكثيف أو فى وجودها المتعدى للحظة التكثيف ، التنقل بين حلم اليقظة وبين اليقظة ..

ميكانيكية إحيانا :

وهذا التنقل يجريه الشارونى فى أغلب الأحيان بسلاسة تؤكد سيطرته على مقومات شخصياته . سواء فى لحظة حاضرها أو على

مدى ماضيها كله .. بحيث تتداخل لحظات الشعور بالحاضر والتيارات المنسابة إلى الماضى وتنصهر كلها فى بوتقة واحدة تتلاقى عند نقطة واحدة وتمتد فى شعيرات دقيقة متشعبة .. على أنه فى بعض الاحيان القليلة أيضا يبدو تنقل الشخصية ميكانيكيا ومحسوبا مما يفقدها تلقائية الخلق الفنى وطلاوته .. ويحدث التنقل فى بعض الأحيان تبعا للتلاعب بمعنيين لكلمة واحدة .. ولنر هذا المثال من قصة حارس المرمى (ص٣٨) « وهكذا تم لون من التعادل فى حياة هذه الأسرة .. وكانما عز على فريق العاصمة هذا التعادل » .

على أن بناء « الشخصية ذات البعدين » من خلال « المونولوج الداخلى » عند يوسف الشارونى يلاحظ عليه أن جريان هذا المونولوج يتصف بتسلسل منطقى فى غاية الإحكام والوطادة .. والحق أن هذا المونولوج الداخلى وإن كان لايجرى هكذا فى أعماق الإنسان على المستوى الواقعى ، ولكنه على المستوى الفنى عند يوسف الشارونى يصرف فيه النظر عن طبيعته الواقعية ليوظف توظيفا فنيا فى إرساء دعائم الشخصية وإكمال بنائها أمامنا . وهو بناء عقلانى تماما .. والصحيح فى أمره أن المؤلف يدخل إلى الكيان الداخلى للبطل .. ليحدثنا هو أى المؤلف عما يعرفه عن البطل .. دون أن يكون البطل هو محدثنا أوراوينا .. إنه صوت المؤلف على الدوام يسمع من خلف عظام شخوصه .

فالمونولوج الداخلى عند يوسف الشارونى مجرد ارتذاد إلى

الماضى .. ثم عرض لهذا الماضى فى تسلسل تاريخى منطقى .. دون أدنى تخبط أو تداخل .. على أن الأمر سوف يصير أكثر إحكاما فيما بعد عندما نلتقى «بالشخصية السيكلوجية » كما فى قصتى « الزحام » و «لمحات من حياة موجود عبدالموجود » (١٩٦٩) .

— ٤ —

المفارقة :

ثم نلتقى بطريقة أخرى يبنى بها يوسف الشارونى شخصياته وهى طريقة « التقابل » أو « المفارقة ».نجد هذه الطريقة بجلاء فى قصته « الناس مقامات » و « حلاوة الروح » و «اللعبة » ، فلكى يبنى الشارونى فى « حلاوة الروح » شخصية البنت نجفه الفلاحة الشابة التى تعمل بالخدمة فى منزل بالقاهرة يعمد إلى التركيز على ملاطفات الأستاذ وجيه لزوجته روحية بالرغم من مرور ست سنوات على زواجهما وانجابهما ثلاثة أطفال . فهما يتداعبان أمام خادمتهما نجفة بغير حرج ، وإذا اختفيا فى غرفة النوم سمعتهما يتضاحكان ضحكا يثير فشعريرة فى كل جزء من أجزاء بدنها ، وقد تدع ماهى فيه من عمل ثم ترفع عينيها تطلب من الله أن يرزقها ابن الحلال . وابن الحلال هذا هو ابن عمها فتحى الذى نزح من القرية ليعمل فى مصنع للبلاط بالعاصمة ولكنهما لا يلتقيان إلا عند سفرهما فى البلد . وفى

زيارتهما الأخيرة للبلد ينادى عليها فى « خشونة » أن تستيقظ ويدعوها إلى أن تقدم الشاى ، وادركت بغتة أنه يعبر بذلك عن محبته لها ، فهو يريدها أن تقوم لتعد له الشاى كما تعده الزوجة لزوجها وأصحابه وليست « هذه الخشونة » الامظهر الرجولة يريد أن يبدو بها أمامها . فلما تمنعت وتصنعت النوم « اغمضت عينيها تنتظر ماعساه يفعل ، واحست به يقبض بوحشة على ذراعها "يسرى ويجرها فى عنف ثم يلقيها خارج المندرة . ثم فى ذات الامسية يتقدم منها مرة أخرى مغيظا لانها لم تكف عن البكاء على ضياع قرطها الذهبى انصياعا لأمره وانحنى ولكمها لكمة قوية انخلع لها كتفها ، وهو يقول « كفى بكاء ساشترى لك آخر بدلا منه » وانقطعت بغتة عن البكاء لدى سماعها هذه الكلمات وأن آلمتها الضربة ، وانصرف هو خارج الدهليز .. وكانت تحس بألم شديد فى ذراعها اليسرى ، فكشفت عن بشرتها ، وإذا أحمرار مشوب بزرقة حيث جذبها ولكمها فتحى بكل عنفه وقوته . فتذكرت كلماته وابتسمت.. وبينما هم يشربون الشاى كانت تفكر فى وجيه زوج سيدتها روحية . أنها لا تذكر أنها رأته يجذب أو يضرب زوجته بمثل هذه الفتوة . وظلت هذه الفكرة تشغلها حتى حين انصرف الجميع واستلقت على الحصيرة تنتظر النوم أن يقبل . ولنلاحظ هنا أيضا المقارنة بين الحصيرة وغرفة النوم . وفى اليوم الثانى عندما انتهت نجفة من إعداد الطبيخ لفتحى فى بيت عمتها أصرت على الإنصراف ، وعندما لمح فتحى اصرارها تقدم

نحوها ولكمها لكمة عنيفة فى ذراعها اليسرى نفسها واحست نجفة أنه يستخدم مرة أخرى حقا لايستخدمة إلا الأزواج على زوجاتهم وعاودها الألم فصاحت فيه .. ليس لك أن تضربنى ، لكنه أجابها هازئا أنا ابن عمك واضربك كما اشاء . فاجابته بلهجة ممطوطة : ضربة فى قلبك ! وكانما الهبته هذه الكلمات فمضى يضربها فى عنف وفى كل جزء من جسدها . وهى تحاول الإفلات من بين يديه حتى إذا وجدت مخرجا ولت هاربة صوب الباب الخارجى ومنه إلى منزلها (رسالة ص ٩١ و ٩٢ و٩٣) .

يتبين المفارقة هنا بين مداعبة ومداعبة . بين ملاحظة وجيه لزوجته ، وملاطفة فتحى لنجفة . هذا الاختلاف والتقابل أفاد فى بناء شخصية نجفة خير الإفادة . وفى هذه القصة يفصح يوسف الشارونى أن الفارق بين امرأة وامرأة ليس اختلاف طبقتها الاجتماعية أو ثرائها بل هوأن تكون للمرأة رجل يحبها أو لايكون لها . ولهذا ففى نهاية القصة عندما تعود نجفة إلى بيت سيدتها اثرانتهاء إجازتها الريفية ، وتفتح لها سيدتها الباب ، تجاهات يد سيدتها المدودة لها بالتحية ، واحتضنتها وراحت تقبلها فى وجنتيها تماما كما تفعل بعض صديقات سيدتها عندما يقابلنها بعد طول غياب . وفوجئت روحية هانم بهذه الجراة ، ولم تدر لها سببا ، وإن كانت لم تستطع أن تصد خادمتها وهى تعبر لها عن شوقها مثل هذا التعبير . وإذا كانت روحية هانم لم تدرسببا لهذا التصرف الذى سول لنجفة أن تقف على قدم المساواة

منها .. فإن السبب كما يبين من ثنايا القصة وجزئياتها أن الاختلاف بين السيدة والخادمة قد تلاشى .. فقد طلب نجفة بدورها رجل للزواج .. فانتفى بذلك بين المرأتين سبب عدم المساواة .

الشخصية الثانوية فى علاقة التقابل

التضاد بين التافه والمأساوى :

عن طريق (التضاد) ووضع نموذجين مختلفين موضع التقابل ، يتسنى ليوسف الشارونى أن يستخدم العديد من التفاصيل فى بناء شخصيته الرئيسية . فلولا وجود روحية هانم فى قصة « حلاوة الروح » لما بدا لشخصية الخادم نجفة أى طابع خاص أو بعد انسانى .. ولكن عند مايضع يوسف الشارونى شخصيتين موضع التقابل فإنه يمس الشخصية الثانوية منهما مسا خفيفا .. وينصرف إلى الشخصية الرئيسية ينحت معالمها ويسبر أعماقها من خلال ذلك التعامل .. فالشخصية الثانوية فى علاقة التقابل لاتلعب سوى دور التنبيه إل الشخصية الرئيسية دون أن تقف منها فى البناء القصصى موقف التعادل .

مرة أخرى يعمد يوسف الشارونى إلى بناء الشخصية عن طريق التضاد فنراه فى قصة قرار التعيين يعقد مقارنة بين شخصية البطل شحاته عبدالمتعال الذى رقى إلى وظيفة رئيس الأرشيف وهوفى الخمسين من عمره ، وبين مرؤوسه حسن أبو الليل الشاب الذى لم

يتعد الخامسة والعشرين من عمره و« اغتالته فجأة يد المنون » كما جاء فى النص الذى نشرته الجريدة الصباحية . ثم يمضى التضاد » فقد كان عنده فى مكتبه ، وعلى هذا المقعد الذى أمامه بالذات ، فى مثل هذه الساعة أول أمس فقط يسأل ويتحرك وينفعل ، ولاتكاد الدنيا تسعه ، ذلك لأن الأستاذ شحاته قد استطاع بنفوذه ، وباعتباره رئيسا لأحد أقسام الشركة ، أن يلحق ذلك الشاب بوظيفة محاسب فيها ، وكان المفروض أن يأتى اليوم ليتسلم عمله ، ولكن بدلا من ذلك ، لاحول ولاقوة إلا بالله .

واننا لنلمح التقابلات واضحة فى هذه الفقرة ، فالمؤلف يعتمد فى بناء الشخصية على التقابل بين وجود العجوز وبين اختفاء الشاب ، بين الأمس الذى كان فيه حسن أبوالليل ملء السمع والبصر ، وبين اليوم الذى ظل كرسيه الذى جلس عليه شاغرا ، بين نجاحه فى الظفر بالتعيين فى وظيفة جديدة بالشركة وهو ما يعادل بداية حياة جديدة أو ميلاد حياة جديدة وبين الموت الذى يعادل الفصل من الحياة وشغر محله فيها ، بين الجهد المبذول لدخول الوظيفة ، ووأد هذا المجهود وضياعه بددا . وحتى موت الفتى كان فى « الفجر » مطلع النهار الجديد . أن نعى إنسان يوم تسلم عمله شىء مذهل كما يعترف الاستاذ شحاته نفسه ولكن من هذا الشىء المذهل يستمد يوسف الشارونى مقومات بناء الشخصية أيضا .

إن موت الشاب حسن أبوالليل اليوم الذى تحدد لتسلم عمله

« قصة فيها طرافة التناقض التى تجعل الآخرين يستمعون إليها فى انجذاب وانزعاج ولعل فيها عظة لهم ، ولعل فيها أيضا لونا من الوان التحقق لمجهود يتم عن طريق الرواية والحديث مادام لم يتم عن طريق الواقع » (ص ١٥٤) .

وتمضى القصة فيطالعنا استخدام التضاد فى وجه الجده الاسمر المكرمش الذى بدا وهى مسجاة على فراش الموت هادئا مسترخيا على حين اغرورقت عينا والد الصغير شحاته عبدالعال بالدموع (ص ١٥٥) ثم فى تصور الأب لما بعد الموت بين مصير الإنسان ومصير البهائم التى تذهب إلى العدم ويرفض الأب أن يساوى بها الإنسان الذى يمتاز فى نظره عن بقية الحيوانات ومن هذه الميزات خلود الروح . وتحتدم المعارضة بين الإبن والاب لمجرد الرغبة فى المعارضة من جانب الابن فلا يقتنع بتصور الأب الذى يجده يضفى على الإنسانية ميزات اكثر مما تستحقه (ص١٥٦) كما نجد أن أم الشاب المتوفى فى الثمانين ، وهو اصغر أبنائها واحبهم إليها ، وكانت تطالبه ضاحكة بأن يقتصد من أول مرتب له لكى يبنى لها قبرا . (ص١٥٨) .

ويمضى التضاد فى شخصية شحاته عبد العال ، يمضى موغلا إلى الأعماق فعلى الرغم من أن وفاة الشاب الذى سعى لتعيينه محاسبا «بشركة الدفاتر الأهلية» قد بعثت فى نفسه ـ كما يبدو لأول انطباع ـ احاسيس بتفاهة وعدم استحقاقها التكالب

عليها (ص١٥١) ، إلا أنه يمضى طوال القصة تأكله الرغبة فى أن يخبر كل من يجلس إليه أو يتحدث معه عن نفوذه فى الشركة وكلمته المسموعة لدى أعضاء مجلس الإدارة . فقد استجابوا إلى طلبه وأصدروا قرار تعيين المرحوم بالشركة ، وبغير نفوذه ماكان يتم هذا التعيين « وأنت تعلم أن العمل لم يعد سهلا هذه الأيام » إذن فعلى الرغم من مشاعر الزهد والإعراض عن الدنيا الزائلة لايغالب شحاته عبدالعال رغبته فى أن يظهر سلطانه .. وكأنه قد حز فى نفسه أن يكون الفتى حسن أبو الليل قد مات ، فلو عاش لتسلم العمل بالشركة ولكان دليلا حيا وملموسا على أن لشحاتة عبد العال مكانته فى الشركة ، أما وقد طمس الموت هذا الدليل فقد ثارت فى داخله رغبة اشد فى أن يعرف البشر الفانون بسطوته ونفوذه .

وتتابع المتناقضات الإنسانية .. وهى عميقة أيضا . فهذا الذى استطاع بنفوذه أن يلحق المرحوم حسن أبوالليل بوظيفة فى الشركة ، يمضى فى جوف المدينة الكبيرة التى سودها الليل والبرد عائدا من سرادق العزاء إلى بيته . وتتداخل أفكاره من يدرى ؟ ربما يموت الليلة فجأة ولا أحد يعلم حتى تفوح رائحة جثته . فقد تركته زوجته والأولاد فى زيارة لأهلها بالزقازيق لبضعة أيام . ولذلك ـ وهذا ما تنتهى به هذه القصة محبوكة الاطراف رصينة النسيج ـ «وقبل أن يلج المفتاح فى باب منزله ، كان قد قرر أن يكتب الليلة إلى زوجته يطلب منها أن تعود مع الأولاد بمجرد وصول الخطاب » (ص١٦٠) .

وهذا التضاد اليومى بين التافه والمأساوى نجده قد تجسم أيضا فى شخصية صفاء بطلة قصة « باختصار » ، بل إن السؤال الذى يطرحه أخوها ويطلب إجابة عليه هو «ايهما تفضل : أن تعيش على هامش الحياة مائة عام أم تعيش فى قلب الحياة ثلاثين أو أربعين عاما ؟ وهذا هو السؤال الذى أجابت عليه أختى ، لقد فضلت أن تستمتع بكل مباهج الحياة وأن تموت فى الثلاثين من عمرها على أن تحرم هذه المباهج لتعيش سبعين أو ثمانين عاما (رسالة إلى امرأة ص ١٤٠) يقول الأخ الأستاذ عصفور « لقد نصحها الأطباء الا تتزوج والا تنجب أطفالا إذا ارادت أن تعيش ستين أو سبعين عاما ، ولكنها فضلت أن تستمتع بما تستمتع به النساء الآخريات حتى لو أدى ذلك إلى موتها فى أوج شبابها » .

التضاد فى مرتبة الصراع :

والتضاد الذى يعتمد عليه يوسف الشارونى فى بناء شخصياته يرقى الآن مع شخصية صفاء إلى أن يصبح «صراعا » بحق . وإذا كانت شخصية شحاته أفندى عبدالمتعال فى قصة « قرار التعيين » تتصف بأنها شخصية أحست فى اعماقها بالخوف والرهبة من الموت الفجائى الذى نزل بالشاب حسن أبوالليل من قبل وقد ينزل به أيضا فى أى وقت ، فإن شخصية صفاء المروى عنها فى قصة « باختصار »

هى شخصية قد طرحت الخوف جانبا ولم تأبه بالموت لحظة ، فقد قررت أن تحيا مثلما تحيا سائر الفتيات والنساء ، أن تقترن برجل ، وأن يكون لها بيت تخدمه ، وأن تنجب لزوجها ولدا ، وذلك على الرغم من تحذيرات الأطباء ـ وبالاخص الدكتورة توحيدة صديقة الأسرة ـ من أن قلبها بسبب ما أصابها منذ طفولتها من روماتيزم القلب لايقوى على الانفعال ولايحتمل الاجهاد والمشاق .. وعندما التقت بطبيب اشار بإجهاضها وكانت فى الشهر الرابع حتى لاتتعرض لاخطار الولادة فرت من عيادته واطمأنت إلى الدكتور رأفت الذى عرف مبلغ تمسكها بالجنين ، ومقاومتها واصرارها ، « فكان رءوفا بها حقا ، وقام بعمل المستحيل من أجل الاحتفاظ بحياتها وحياة جنينها معا » (ص ١٤٨) ويمضى أخوها فى روايته عنها فيقول :

« قاومت اختى فى بطولة ، وكانت روحها المعنوية ـ بالرغم من خطورة حالتها ـ مرتفعة ، وكنت اعجب من إصرارها على استمرارها فى الحمل بالرغم من الموت الذى يهددها كأنما تقوم بمغامرة لاتدرى مدى ماتنطوى عليه من بطولة .

ونجد أن شخصية صفاء قد بنيت على أساس إقامة صراع بين رغبتها فى ألا تقل شيئاً عن بنات جنسها الأخريات اللاتى يتزوجن ولايحرمن ازواجهن من متعة الولد ، وبين بنيتها الضعيفة وعاهتها التى تهددها فى كل لحظة بالموت المحقق . وإذا كانت شخصية الأستاذ شحاته عبدالمتعال قد شيدت على أساس من التضاد بين

المضحك والمأساوى ، بين الخوف من الموت والتشبث بصغائر الحياة ، وإذا كانت رهبة الموت لم تولد لديه سوى اطلاق حكم يتحمس له مثل « لماذا لانساعد الناس كلما استطعنا ؟ » (ص ١٥٥) فقد بنيت شخصية صفاء من مقومات بطولية بحته ، فهى لم ترهب الموت لحظة وتشبثت بأن تحيا الحياة كاملة وأن ترشف رحيقها المشروع إلى آخر قطرة ، ولو كان ذلك سيرا على حافة الموت ، وفى حقل بثت فى ارجائه الالغام .

وقد استخدم يوسف الشارونى فى بناء شخصية صفاء هذه أيضا عيبا عرفته التراچيدية اليونانية وكل تراجيدية كبيرة أيضاً ، وهو « التمادى » أو تجاوز الحدود ، فقد انجبت صفاء فى المرة الأولى ولدا كان يمكن أن تقرّ به عيون والديه وترضى .

و« استعادت اختى صحتها وكبر وليدها ، وربما كان من المقدر لها ـ بالرغم من زواجها وأنها انجبت طفلا ـ أن تعيش العمر الذى يعيشه بقية الناس لولا أنها حملت مرة أخرى فقد انتكست بسبب هذا الحمل بحيث لم تستعد صحتها بعد ولادتها الثانية قط ، وكانت تقول أنها تشتاق حقا إلى وجود طفل ثان حتى يؤنس أخاه ، وتتمنى أن يكون بنتا ولكنها لم تقصد إلى هذا الحمل قصدا ، بل أنه حدث بالرغم مما تقوم به وزوجها من احتياطات » .

وهنا يمزج المؤلف فى موت صفاء بين حتمية قدرية تتمثل فى أخطاء

غير مقصودة وبين عطش لايرتوى إلى النبع الذى يلقى فى لجته المرء حتفه .

على أن يوسف الشارونى لايلبث أن يعود فى ختام قصته الشجنية هذه إلى ميلودرامياته فينبئنا أن الدكتورة توحيدة التى كانت فى الثلاثين من عمرها ولم تتزوج ولم تنجب أولادا لم تكن مريضة ، وكانت تدعى أن الزواج يعطلها عن رسالتها فى خدمة المرضى والتى تسببت بتدخلها ونصائحها فى عدم تمام زواج صفاء الأول ـ الدكتورة توحيده هذه ماتت قبل موت صفاء باسبوعين ، لقد ماتت فجاة ، هكذا بلا سبب .. « ولكن اليست الحياة هكذا ؟ ألا تضفى فى كثير من الاحيان على شخصياتها شاءت أو أبت هذا الطابع الميلودرامى الذى استخدمه يوسف الشارونى ، بحذر وفنية على أى حال ؟!

تجاوز الميلودراما :

والواقع أن يوسف الشارونى يبدو مغرما بهذه « التقابلات » كما يبين على الأخص فى قصته « نشرة الأخبار » ويكفى تدليلا على هذا أن ننتقل عنها هذه الفقرة « وتلاشت إذاعة العرس وإذاعة التأبين ، اما صاحبة المقلى فهرولت مع أم خليل تستطلع جلبة الأمر وسط الغبار الذى زاد عتمة الليل كثافة . فنسيت ـ فيما نسيت ـ مذياعها مفتوحا مايزال يذيع بصوته المرتفع نشرة الأخبار ويقول إن رئيس وزراء الهند أعلن أننا انتقلنا من العصر الحجرى إلى عصر الكواكب والفضاء .. وأصبح لحارتنا فى دقائق ـ وفى الساعة الثامنة والدقيقة السادسة

والثلاثين على وجه التحديد ـ أهمية كبيرة ، فقد انقلب مائتا مهنىء ـ على الأقل ـ على خمسين مؤنبا . وربما تجاورت جثتا الراقصة والشيخ المقرىء . وهذا ـ فى حد ذاته ـ خبر عظيم لصحف الصباح من شأنه أن يجعل لحارتنا شهرة ما كانت تحلم بها » (رسالة إلى امرأة ـ ص ١٣٣) .

ففى ذات المساء وفى ذات الساعة وفى ذات البيت الذى يتألف من طابقين يجرى على السطح حفل قران وفى الطابق السفلى تقيم جميعة الأسرار الألهية حفل تأبين لرئيسها السابق ، وبينما جلس المقرىء أمام مكبر يقرأ ماتيسر من آية الذكر الحكيم تلعلع من مكبر للصوت الأغانى والمونولوجات وقد استحال سطح المنزل إلى شعلة مزينة بالأنوار الملونة . بينما فى مقلى قريبة يمضى المذياع فى نشرة الاخبار ليذيع عن عالم مواكب أيضا يحدث فى ذات اللحظة ولكن لاشأن له لا بالاحزان الفردية أو بالافراح الفردية أيضا ، أنه يذيع خبر نجاح الإنسان فى إطلاق الأقمار الصناعية التى تدور حول الأرض .

والطابق السفلى هو الموت لأنه قريب من للأرض والتراب ، والعلوى أو السطح هو الفرح والبهجة والحياة والوعد بالانسال وتجدد الحياة . ولكن عندما تتقدم بنا أحداث القصة نجد أن البيت القديم سينوء بما حمله من المدعويين فيتصدع .. ويهوى أهل العرس إلى أسفل وقد انهمرت عليهم الانقاض .. ويتساوون بالارض والمعزين والتراب .

فى ذات اللحظة إذن نلتقى فى « نشرة الأخبار » بالتناقضات الآتية : الحياة والموت ، عالم التفاصيل اليومية المعادة ، وعالم الفضاء الحافل بالاسرار ، العصر الحجرى وعصر الكواكب ، الحارة الخاملة التى لايكترث أحد بأخبارها والانباء المثيرة التى ستقفز بها إلى صفحات الجرائد ، الذين اختفوا تحت الانقاض وأقاربهم والمتطفلون ومحبو الاستطلاع بالاضافة إلى رجال البوليس والإسعاف والاطفاء والتنظيم .

ولولا براعة خاصة فى نسج التفاصيل الواقعية الأريبة وسرعة فى تبديد الاحساس بالآلية التى يولدها الاعتماد على هذه المتناقضات لتردى عمل يوسف الشارونى الذى قام فيه بناء الشخصية على التقابلات فى الميلودراما .

ومن خلال التقابل والتضاد يبنى يوسف الشارونى أيضا شخصية محمود زعتر فى قصته « مع فائق الاحترام » فهناك التضاد بين الرئيس الشاب الذى يملك أن يأمر ويوجه اللوم ، بل وتصيد الأخطاء وبين المرؤوس العجوز صاحب الخدمة الطويلة والخبرة بكتابة الخطابات المصلحية لقدم عهده بالعمل فى الإدارة وفى تدبيج المراسلات الصادرة من الدواوين الحكومية ، والذى مع ذلك لايملك أن يرفع صوته معارضا رئيسه .

إن التناقض بين الصلاحية والقدرة . هو الذى أعطى الشارونى مقومات بناء شخصية محمود زعتر . كما أن ثمة جانبا آخر من

التضاد فى بناء هذه الشخصية هو تهديدها المستمر بالاستقالة وعدم إقدامها على تقديمها ابدا .

ـــ ٥ ـــ

الشخصية السيكلوجية

التخريب الداخلى للشخصية بسبب ندم على خطيئة

إن السؤال الذى يطرح نفسه علينا عندما نقرأ أولى قصص مجموعة يوسف الشارونى الثالثة وهى « الزحام » هو: هل تعتبر شخصية فتحى عبدالرسول من زمرة الشخصيات التعبيرية التى تضمنتها المجموعة الأولى « العشاق الخسمة » فى قصصها « دفاع منتصف الليل » و «سياحة البطل » و «الطريق إلى المصحة » أم هى من زمرة الشخصيات «الواقعية » المبنية على دقة الملاحظة اليومية ـ وإن كانت ذات بعدين ـ التى تضمنتها المجموعة الثانية « رسالة إلى امرأة » ؟ أم أن فتحى عبدالرسول يومىء إلى نهج جديد فى بناء الشخصية عند يوسف الشارونى ؟

والحق أن فتحى عبدالرسول فيه الكثير من مقومات الشخصية التعبيرية التى رأيناها فى مجموعة الشارونى الأولى ، فيها على الأخص ذلك الاتهام ، وذلك الاقلاق المزعج ، وتتردد بين جنباتها الصرخة المدوية ، وتلك المقاومة والإصرار على البقاء رغم التفتت والضياع

« مدد ياقطب ، يامغيث ، مدد ياحى ياقيوم » تماما مثلما ينهى بطل « دفاع منتصف الليل » مونولوجه الكيشوتى بقوله « ولكنى سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية » .

وفى شخصية فتحى عبدالرسول الكثير أيضا من مقومات بناء الشخصية الواقعية التى رأيناها فى مجموعة الشارونى الثانية ، وعلى الأخص « الرجل والمزرعة » فنجد الاعتماد على بناء الشخصية من خلال الملاحظة الدقيقة . والصياغة المتزنة الصارمة على الرغم من نوعية تلك الشخصية على ماسنرى ، والتقصى عن العلة لكل شاردة وواردة فى مواقف الشخصية وسلوكها ، ووجود الاهتمام بالسبب المنطقى لكل شىء .. حتى الاحلام ورؤى اليقظة التى تقفز فى مخيلة الشخصية لها جذور دفينة من ماضيها .

ولكن إذا كان فى شخصية فتحى عبدالرسول جانب تعبيرى محقق وجانب واقعى مؤكد أيضا ألا أن يوسف الشارونى يلتقط بها خيطا سابقا له وإن بدا واهيا من قبل وينمى هذا الخيط فى فتحى عبدالرسول حتى تبدو لنا الشخصية المخربة من الداخل بسبب ندم على خطيئة تأكل وجدانها وتنهشه .. وإذا كانت الخطيئة معدومة بل يحرص على السخرية منها بعدم وجودها فى الشخصية التعبيرية كما بدت فى « دفاع منتصف الليل » و «الطريق إلى المصحة » وغيرهما إلا أن الأمر فى « الزحام » يبدو مختلفا وجديدا فى البناء الفنى لشخصيات يوسف الشارونى فسقطة البطل السابقة مؤكدة فى هذا

العمل . فهذا المخلوق الرائع فنيا .. فتحى عبدالرسول ، بكل جمال دقائقه وتفاصيله وبكل حلاوة الكلمات التى يستعملها المؤلف فى تنغيمه وزخرفته هو شخصية تعذبها خطيئة مرتكبة ، واضحة لها كالشمس ، مدوية فى اعماقها كالطبل ، مصرة على مطاردتها مثل ايرنييات العذاب فى الميثولوجيا اليونانية القديمة . إنها شخصية معذبة الضمير . وعلى بينة بما ارتكبت .. وإن كان المؤلف ـ استخداما لاسلوب التراجيك فارسا ـ يعمد إلى تمييع المسئولية والقاء اللوم عما حدث ـ ولو نسبيا ـ على الزحام الذى يخنق الأنفاس ويضغط الأجسام بعضها ببعض فيسبب ما يسميه الأخلاقيون بالخطأ ، ومايولد فى النفوس الرقيقة الشاعرة بالأخص من تأنيب الضمير .

وليست هذه هى القصة الأولى التى يبنى فيها يوسف الشارونى شخصياته فى صعودها ثم انحدارها وترديها فى الهاوية على ارتكاب اثم تندم عليه وتدفع ثمنه من راحة بالها أو توازنها أو حياتها ، ومتتبعا الشخصية فى مساراتها النفسية على الأخص انعكاسا لما أقدمت عليه من خطأ واضح . لقد رأينا ذلك من قبل فى قصة « هذيان » (وهى من قصص « العشاق الخمسة ») وهى ـ كما يبين من عنوانها هلوسات شاب قتل خطيبته ، بعد أن فقد كل منهما مثالياته التى خرج بها إلى طريق الحياة ، ولم يعد لهما سوى الجسد منهلا للمعرفة ، وفى قصة « جسد من طين » التى تليها فى مجموعة « العشاق الخمسة » فهى تحكى عن الفتاة ليزا التى كانت تخطو إلى

الثامنة والعشرين من عمرها ويضعف املها فى الزواج . فرغم أن لها جسدا لَدِنًا جميلاً مغريا إلا أن وجهها المجدور كان يقف عقبة أمام كل من يتقدم لخطبتها . وقد كانت فتاة متدينة تقرأ فى الانجيل كثيرا عن الحياة وكيف أنها واد للشقاء والدموع ، وكيف أن للجسد مطالب وللروح مطالب تناقضها ، وأننا يجب أن ننتصر فى هذه المعركة مهما تألمنا ، أن نقضى على شهوات البدن ورغائبه ونسمو بالروح ونطهرها . ولكنها منذ أن تنبهت إلى أن ثمة طالبا سكن غرفة مقابلة وأصبح متنبها إل وجودها من نافذته المطلة على غرفتها حتى زاد اهتمامها بجسدها . ويحدث أن يفوز بها الجار الشاب . وتستسلم له دون أن تستمتع تماما بجموح الجسد ، فلازال صوت الضمير يهمس فى أذنيها بأن الذى يضم جسدها لم يكن أنسانا بل روحا خبيثة . وأنها أمام شيطان متجسد .

وقد عاد ضميرها الذى ارقدته حين ثار جسدها يسحقها ولايكاد يرحمها . « ثم المجتمع ـ ماذا لو حملت جنينا ؟ ماذا لوعرف أهلها وصديقاتها ، ووجدت نفسها تتحطم ، وماعاد لها القدرة على أن تحلق من جديد ... بل أصبحت كطائر قص جناحاه .. وازعجتها هذه الفكرة المخيفة وأن الشيطان قد افلح فى إغرائها فتلوثت روحها الطاهرة كما تلوث جسدها البض الدافء » (ص ١٧٥ العشاق الخمسة) .

وإذا كان ذلك تصور ليزا للخطيئة فإن تصور الشاب الصغير لها

كان جد مختلف . فلم يحس بمعاناة لما فعل . « لقد كانت ثمة معركة صغيرة قضيت عليها ، لكنها لم تكن بين مطالب جسد ومطالب روح ، بل بين مطلبى أنا ومطلب المجتمع ، ولقد رأيت مطالب المجتمع قاسية ظالمة ومطالبى أنا عادلة لذيذة فانتهت المعركة » .

وحدث أن تغيب الشاب عن غرفته بعض الوقت . فانتابت ليزا الهواجس والظنون « واخذت تنبعث فى نفسها كل ماسمعته فى طفولتها من اساطير وقصص عن شياطين أفلحوا فى اغراء عذارى من أمثالها . فمضت تبكى وقد امست على يقين أن الشيطان أصبح له الآن حق فى أن يشاركها غرفتها » ولما ظلت نافذة جارها الشاب مغلقة ثقل احساسها بالخطيئة التى ترزح تحتها . فالقت قبيل الفجر بنفسها منتحرة .

وإذ يقول الشاب معلقا على ماسمع بحدوثه بعد عودته « ما أسخف المعركة التى تنتهى فى نفس إنسان بمثل تلك النهاية » فلعل هذا هو رأى المؤلف ذاته فى شخصيته ، ولكن ليزا ستقوده بعد العديد من السنوات إلى بناء شخصيات معذبة مطاردة بجرمها أكثر كمالا ونضجا .

الشعور بالاثم المؤرق

على أننا فى ذات هذا الطريق نجد يوسف الشارونى يزيد من اجادته لرسم الشخصية المؤرقة باثمها فنلتقى فى قصة « المعدم

الثامن » بالبطل يضع نفسه محل غيره .. ويتصور أن مصيرهما واحد لمجرد أنهما اتفقا فى أرتكاب اثم من نوع واحد . فمحجوب يعمل حاجبا فى محكمة الجنايات منذ خمس سنوات يرى فيها المجتمع يفرز اللصوص والقتلة والعاهرات والمدمنين ويسمع الاحكام التى تصدرها هيئة القضاء على هؤلاء دون أن يعنى الحكم بالنسبة له سوى بضع كلمات خاوية ، إلى أن سمع بالامس المحكمة تنطق بالاعدام لسابع مرة هذا العام ، وقد زلزل هذا الحكم كيان محجوب فقد نبهه فجأة إلى أنه من الممكن أن يكون هو « المعدم الثامن » لأن المعدم السابع قتل زوج عشيقته عندما فاجأه يضاجعها فطعنه عدة طعنات اردته قتيلا ، وهو ــ أى محجوب ــ بدوره يتسلل عبر الازقة للقاء حسنية فى غرفتها خفية عن ابيها ، وماذا لوضبطه هذا الكهل العجوز الذى يرتق الاحذية القديمة ؟ أثار فيه ذلك احساسا برطوبة الحارة وقذارتها والوحل المتراكم فيها ومجموعات الذباب المزدحم على انوف أطفالها وعيونهم وافواههم ، وبالاشمئزاز والحقارة والضعة والكراهية ثم الحرمان ، الحرمان الضخم المخيف الذى يدفع إلى كل جريمة والى كل جنون . وعاد محجوب إلى بيته بحارة الزرايب يصب الماء على بيوت النمل فى « الحوش » ويتأمل محاولاته للخلاص ، ويجد لذة غريبة مرهفة فى أن يسد عليه كل منافذ الخلاص . (ص ٨١ من « العشاق الخمسة ») .

ولئن كانت شخصية محجوب فى بنائها ومسارها أكثر نضجا من

شخصية ليزا إلا أن اكتمال هذا النوع من الشخصية لن يتأتى ليوسف الشارونى إلا فى قصتيه «الزحام » و «لمحات من حياة موجود عبدا موجودا » التى نعرف أن لها صياغتين متتابعتين الأولى فى مجموعة « الزحام » والأخرى فى « الخوف والشجاعة » الصادرة عن « كتابات معاصرة » .

وإذ وصلنا الآن إلى أولى قصص مجموعة يوسف الشارونى الثالثة وهى « الزحام » فاننا نقف وقفة متأنية أمام شخصية « فتحى عبدالرسول » لنتبين الأضافة التى اتت بها إلى منهج يوسف الشارونى فى بناء الشخصية .

إنها كما قلنا شخصية يعذبها ارتكابها جرم يثقل ضميرها ، ولئن كان يوسف الشارونى فى الشخصيتين الشبيهتين السابقتين ليزا ومحجوب قد عمد إلى السرد عن طريق راوية يحكى عن معاناة كل من هاتين الشخصيتين ، إلا أنه قد لجأ فى بناء شخصية فتحى عبدالرسول إلى ماهو أكثر ملاءمة لنوعية هذه الشخصية وهو المنولوج الداخلى . فليس أقدر على تعرف أعماق المعاناة وتفاصيلها من صاحب المعاناة نفسه . ولهذا نجد فتحى عبدالرسول يسترسل أمامنا فى مونولوج داخلى . يتنقل فيه دون تقيد بأطر الزمان والمكان التى تقف فى أسلوب الراوية حائلا دون بلوغ الشخصية قمة ثرائها وامتلائها .

وليست هذه هى المرة الأولى على أى حال التى يلجأ فيها يوسف الشارونى إلى أسلوب المونولوج الداخلى . فقد رايناه مبكرا فى قصة

« هذيان » و « الطريق » ولئن كانت بعض شخصيات الشارونى تجد كمالها فى الحلم ، حيث ينفس العقل الباطن عن مكنونة ويسكب مخزونه من الرؤى . إلا أنه أحيانا أخرى أيضا ينحسر كل شىء فى قصص يوسف الشارونى ليترك للعقل الباطن أن يدلق فى كل كلمة من كلمات القصة محتواه غير المتماسك الإجراء ، المتداخل الخيوط إلى حد والتعقيد كما فى قصة « هذيان » وإذا كانت القصة المذكورة يطفو فيها الباطن على الخارج ففى قصة أخرى مثل « الطريق » يتعانق الداخل والخارج على قدم المساواة ويتناوبان فى رسم خطوط القصة ودفعها إلى الأمام .

ولكن فى قصة « الزحام » يصل الصوت الداخلى إلى كماله متوازنا مع الخارج مما يحقق لشخصية فتحى عبد الرسول صفة لم تتحقق من قبل لشخصية من شخصيات يوسف الشارونى ، إلا وهى الوضاءة التى ليس بلوغها متحققا الامن خلال التمرس الطويل فى مضمار بناء الشخصية القصصية .

ماهو الجرم الذى ارتكبه فتحى عبدالرسول وارق وجدانه ودفع به إلى هذا المونولوج الداخلى الطلى ؟

قد يخيل لمن يقرأ قصة « الزحام » لأول وهلة أن تلك البدانة التى يعانى منها فتحى عبدالرسوم والتى جعلته يحس بأنه منضغط فى هذه المدينة التى ياخذ فيها الزحام بتلابيبه ويضيق عليه الخناق فى البيت حيث يقطن غرفة سفلية مع أسرته عديدة الأفراد أوفى الأوتوبيس

حيث عمل محصلا بعد أن طرده أبوه من محل البقالة أو فى المدرسة حيث لم يوجد له محل ـ هذه البدانة هى محور القصة ، ولكن من يتمعن فى قراءتها يجد أن يوسف الشارونى جريا على ميله المتكرر إلى أن يكون المجتمع أيضا مسئولا عن كل مايقع من أحداث ومايرتكب من زلات (أو على الأقل هو لايخليه تماما من المسئولية) يدخل فى نسيج شخوصه المجتمع بوجوده الضاغط على فتحى عبدالرسول الذى يرهب الزحام من صغره ويعانى منه أشد العناء فى هذه المدينة الأخطبوطية ، وأصبح خجل فتى عبدالرسول من سمنته خجلا من فعلته الدنسة ، وإذ ينظر إلى جسده متقززا يكون ذلك انعكاسا لتقزز آخر اعمق وأشد تشبثا بوجدانه « عدت أجر سمنتى خجلا منها .. ثدياى كثديى امرأة ، كضرعى بقرة حلوب .. لحم بطنى كله ثنيات ، اليتاى متهدلتان ، وثمة عرق لزج هلامى ينضح متلكئا من كل ثنية ترهل » (ص ١٠ من الزحام) وهو يبحث بلا جدوى عن الطهارة من الاثم ويستعيد صورا بعيدة من طفولته قبل أن ينزح من الريف إلى المدينة « أريد أن أشم رائحة الخضرة ، أن اتنفس ضوء القمر ينتشر على حقول غطتها عيدان الأذرة . لم أعد أشم إلا رائحة العرق والانفاس .. فى الليل يختنق ضوء القمر تحت زحمة البيوت .. إذن فقد أصبحت بدانته ورائحة العرق المنبعثة من جسده معادلا نفسيا لدنسه . وتفد إلى أنفه رائحة عرقه الذى يغمر جسده كرائحة الخل التى تذكره على أى حال برائحة ابيه فى مرضه الأخير .

إذن ماهو محور القصة ؟ ماهو النبع الذى تفجرت منه ؟ كانت علاقة فتحى عبدالرسول بوالده علاقة إعجاب وتهيب أكثر مما هى علاقة محبة (ص ١٠ من مجموعة «الزحام ») « كان ابى يشترك فى حلقات الشيخ شعرانى ، فيهتز ببدانته المفرطة يمينا وشمالا وأنا ارقبه فى فرح ورهبة محاولا أن أقلده . كانوا يرشحونه لخلافة الشيخ الشعرانى . كان محبوبا من الجميع ، يقبلون يديه فى إجلال » وعند مانزح ابوه من الريف باحثا عن لقمة العيش فى المدينة كان فتحى فى سنى مراهقته . تمكن والده ـ ولعلها كرامة من كراماته ـ أن يخلق لنفسه عملا وأن يجد لأسرته سكنا . افتتح محلا صغيرا للبقالة .

« كنت اعجب بشجاعته وأتهيب لقسوته . كان قد هجر زعاماته الدينية ، فبقالته تأكل وقته صباح مساء . احيانا كان يضبطنى أقرأ أو أكتب أغنية فيسخر منى قائلا : لماذا لم تفلح فى المدارس إذن ؟

لماذا لا تأكل عيشك كما يأكله أهلك ؟ « ص ١٠ و١١ من مجموعة «الزحام ») هاهى خيوط العلاقة بين الأب والأبن . والابن أيضا لم يستطع أن يكمل دراسته بعد الاعدادية لضعف مجموعه . وأصبح عبئا على الاب الذى بحث له عن مكان ، وأخيرا ألحقه بالعمل فى بقالته و « فى محل البقالة رفع أبى السكين يهم بضربى : ماذا تفعل يا ابن الكلب ، ماتزال تؤلف أغانى الغرام ، هل هذه آخر تربيتى ، أردتك أن تكون شيخ طريقة ، فلا تصبح الإشيخ فساد .. (ص١١) .

التصاق الاجسام بالأجسام :

ثم تموت والدة فتحى عبدالرسول فيتزوج أبوه الذى يبلغ الخمسين من عمره فتاة فى العشرين وتحتل عواطف فى الفراش مكان أمه .

« فى الليل ، عندما تجمعنا غرفتنا ، بعد أن تخفت الاضواء فى الغرف المجاورة . وتخفت معها حدة الصيحات حتى تتحول إلى مايشبه الهمسات بدأت أتنبه إلى أمور جديدة . كنت اسمع ـ وانا بين اليقظة والنوم ـ حركات وأصواتا مريبة حيث يستلقى أبى وعروسه ، أخذت أتنبه شيئا فشيئا إلى مايحدث فى عالمهما وأنا استقبله بمزيج من حب الاستطلاع والاشمئزاز واللذة . فى الصيف فضلت النوم خارج الغرفة ، فى الردهة التى تطل عليها بقية الغرف . فى الشتاء لم احتمل البرد ، عندما اكتمل العام ولدت عواطف طفلها الأول . (ص ١١ من الزحام) .

من هذه الفقرة يبين الدور المساعد الذى قام به الزحام فى تردّى فتحى عبدالرسول فى الخطيئة . فتكدس الاجساد والتصاقها فى غرفة واحدة قد أثار فى نفس الصبى الدوافع الأولى . وهو قد قاومها فى الصيف فتغلب عليها ولكن برد الشتاء قد القى به من جديد فى براثن الزحام .

ثم يأتى عمله الذى لم يجد لنفسه غيره بعد أن لفظه أبوه بل التحق به باعجوبة ، وهو عمل محصل فى الاتوبيسات المكتظة

بالركاب .. فيلقى به من جديد فى قبضة الزحام الذى يصهر حواسه وبقايا مقاومته وصموده . فهو يعود إلى البيت فى ليلة وفاة أبيه بعد أن دفنوه . ونظرات الرعب فى عينيه لاتمحى من عينى فتحى ، فقد مرض الأب مرضا وصل إلى القلب وجعل أحشاءه تتمزق كلما هزه السعال والتقيؤ . يعود الإبن إلى البيت بعد أن انفض مجلس المعزين والمعزيات ، كانت عواطف ماتزال تبكى .

«أدركت اننى ورثت أبى حقا . الافواه الصغيرة التى تركها لى ، دكانه وعواطف أيضا ، وحاولت أن اسكتها . إن أعزيها وأنا فى حاجة إلى من يعزينى . ثياب الحداد السوداء كشفت عن بياض بشرتها . لم أتنبه من قبل إلى بياض بشرتها على هذا النحو الناصع ولا إلى نعومته الحريرية . وفى الليلة التالية لموت أبى اكتشفت أن انفها جميل .. أنفها دقيق أشاع الحلاوة فيما حوله . فى شفتيها ، فى ذقنها ، فى عينيها حتى تمنيت .. أن أقبل فقط طرف أنفها .. فى ليلة الأربعين اكتشفت صوتها .. فيه بحة كأنها رغبة ،

ليلتها لم أنم بعيدا عنها ، بل نمت تحت سريرها مباشرة . كان هذا فى أول الليل . غير أنه حدث فى منتصفه أن وجدت نفسى أرقد حيث أبى كان يرقد .. كنا مجنونين رغبة » .

الحق أن فتحى عبدالرسول حاول المقاومة والإفلات أول الأمر فقد تعمد فى الليالى التالية لموت أبيه ألا يعود مبكرا ، ألا يعود إلا بعد أن تكون عواطف قد نامت . طلب أن تكون نوبته ليلية . كان يفضل هذه

النوبات حيث يخف الزحام قليلا . ولكن مجرد التواجد فى غرفة واحدة إلى جانب الجسد الانثوى الفتى كان بمثابة وضع الكبريت إلى جوار الوقود . فهناك الجسد الراقد فى سرير الأب يتنفس فى هدوء وقد تعرى جزء منه أكثر بياضا ونعومة مما اكتشفه فتحى عبدالرسول أمس ، إنه يقترب ليغطيه فى حنان وهو يحس الدفء يشع منه (ص١٦ من مجموعة الزحام) .

تردى فتحى عبدالرسول العاشق إذن فى المحرم المحظور ، وضاجع أرملة الأب الشابة ولم يكد يمضى على دفنه أربعون يوما . وهذا الشاب العاشق البدين من طينة مرهفة الحس ، وليس أدل على ذلك من أنه يقرض الشعر ويكتب الأغانى ينفث فيها عواطفه المشبوبة وحرمانه الذى طال ، وليس من أولئك الذين لايزلزلهم الإقدام على الأثم ، وإن كنت نفسيته لاتفصح فى أية لحظة من لحظات القصة عن تصوره ماهو الحرام ، وأنما كل مابدا عليه أنه يتعذب من أنه أخذ ماليس له حق فيه ، بل إنه يجور على حق لميت ، ومما يزيد من وطأة الأمر على أعصابه أن هذا الميت هو ابوه الذى كان منذ أيام يرهبه ويجله . وتأخذ أعراض التصدع الداخلى تتبدى على شخصية فتحى عبدالرسول ، فها هو أبوه يظهر له فى أحلام نومه وأحلام يقظته شاهرا سيفه وحوافر حصانه تطأه وسيفه يضربه وأفراد الموكب كله الذى يتبع الأب يتدافعون ويدوسون فتحى عبدالرسول وهو يصرخ ولا صوت يخرج فقد امتلأ فمه بالتراب الذى دفن فيه الأب .. وفى

داخل ركبة فتحى عبدالرسول شعور حاد بآثار ضربة من سيف أبيه الذى كان يعانى فى أخرياته من أوجاع فى المفاصل . قاومها ليذهب إلى محل البقالة ردا على نصيحة ابنه بأن عليه أن يلزم الراحة فى الفراش فصرخ فيه الأب الجبار بأنه يريد أن يرثه حقا .. هنا إذن الجانى وهو الابن يطارده شبح المجنى عليه ، ويجسم الضمير المعذب وجود ذلك الشيخ الذى يطعنه بسيفه طعنات هى لقاء ما طعنه هو فى عرضه . ويتردد فى اسماع الابن مؤلف الأغانى فى مرة أخرى صوت الأب الذى مضى يتبدى له قائلا «آه ياجبار ياقاسى ، أنا أبوك ياناسى » كان الاب لايعود إلا فى الفجر أولا ثم تعددت زياراته فى كل وقت بعد ذلك وقد أوغل الابن فى غية الذى تزايد ثقله على ضميره .

ولقد استفحلت الازمة عندما بدأ ابن شريكته فى الدنس يتنبه إليهما ، فهم جميعا فى الغرفة ، ويطل علينا الزحام هنا مرة أخرى كعامل لمضاعفة الأزمة وتصعيدها . بدأ سعيد يصحو فى الليل كأنما يريد أن يشرب أو يتبول ، وينظر نحوهما . وفتحى عبدالرسول يعرف ماذا يريد هذا الصبى ، فقد كان ه أيضا ينام على الأرض فى ذات الغرفة عندما كان أبوه يضاجع عروسه التى هى عشيقته الآن .

ثقلت وطأة الجرم على قلب فتحى عبدالرسول . صفع سعيدا على وجهه ، صرخت أمه . استيقظ الجيران ، وهم على الدوام يتدخلون ويدسون أنوفهم ، عواطف تصرخ : ابعدوا عنى المجنون ، ابعدوا عنى المجنون .

وفى زحام الاوتوبيس حيث يعمل فتحى عبدالرسول عاودته نوبات الكآبة والتهيب ، حتى فقد كل رغبة فى الحياة ولم يعد يحتفظ إلا بالقليل الضرورى لاستمرارها . فقد شهيته للطعام ، فقد أخذت سمنته تتبدى له دنسا ، وأصبحت ضرورة مرضية لديه أن يتخلص منها فى شكل فقدان للشهية الذى يصاحب الإرهاق النفسى .

ثم يجدر أن نلاحظ أن عواطف ماتلبث أن تحاول فى زحمة اولاد اخوته لابيه أن تستغفله وتأكل نصيبه من ايراد محل البقالة الذى تركه لهم أبوه وإذا ما سألها عن نصيبه هذا تقول له « نصيبك يأكله أخوتك » فيثور ويفقد صوابه قائلا لها « انفك نصيبى » وهذا يذكرنا من بعيد بمرض المصور الفنان فان جوج الذى جدع أذنه ليقدمها لعاهرة لم ينقدها أجرها فقالت له ساخرة «أذن أذنك هذه سوف تكون من نصيبى » .

إن وجه ابيه يؤرقه ويتدخل ليطالب بالقصاص عما ارتكب فى حقه . وحالة فتحى عبدالرسول تتزايد سوءا ، يساعد على ذلك إرهاقه فى عمله الذى لايتلاءم وبدانته الجثمانية فيعانى من ضغط الزحام فى الأوتوبيس ، كما لايتلاءم مع مزاجه الشاعرى المرهف ، وهو مؤلف أغانى الحب والغرام التى لاتلقى التفاتا إليها فى الإذاعة إلى حيث يرسل بها ، مما يجعله يشعر بالإحباط الذى يرتد على بدانته فيحملها وزر ما آلت إليه حاله . لقد مضى فتحى عبدالرسول يفقد شهيته للطعام والنوم ، كما مضى يفقد عواطفه نحو عواطف بل وقدرته على

تأليف الأغانى وتلك كلها عوارض مرضه النفسى الذى ينهش كيانه الداخلى ، ويقوده خطوة خطوة إلى الجنون « أريد أن أقضم انفها ، وجه ابى يقف بينى وبينه . هجمت عليها ، التفت أصابعى بشعرها ، التصقت به ، تشبثت به . حاولت أن أرفع وجهها لاقضم أنفها ، فوجئت بطعم الدم . لسانى يلعقه . لمحت ـ من خلال المعركة ـ أنفها الجريح ، غير أنى لم أفلح فى انتزاع قطعة منه ، ولاحتى مجرد قطعة صغيرة صغيرة ، خمشت وجهى باظافرها وهى تولول . وضربت رأسها فى حائط الدكان . تجمع الناس ثم تزاحموا كما يتزاحمون فى الأتوبيس ، ضغطونى بينهم . قلت لهم أنها لاتريد أن تدفع ثمن تذكرتها ، يجب أن تنزل فى المحطة التالية . اين تذاكركم ، أنا اعرفكم ، كلكم تحتمون فى الزحمة حتى لاتدفعوا . لكنى اميز جيدا بين الوجه الذى دفع والقفا الذى لم يدفع . (ص ٢٠ من مجموعة الزحام) .

محصل شاعر وعاشق ومجنون

هذه شخصية فتحى عبدالرسول محصل وشاعر وعاشق ومجنون . وهى شخصية ذات ضمير يعذبه أثم مرتكب فانطلق فى مونولوج داخلى على غاية من القوة ، والحلاوة أيضا وذلك راجع إلى الصفة الإضافية التى أضافها المؤلف لهذه الشخصية وهى شخصية

الشاعر مرهف الحس القادر على أن يطعم شكواه الأسيانة بكثير من الجزئيات العذبة .

وعندما نصل إلى شخصية موجود عبدالموجود فى قصة « لمحات من حياة موجود عبدالموجود » ذات الصياغتين فإننا نكتشف الكثير مما يلقى المزيد من الضوء على بناء الشخصية عند يوسف الشارونى ..

فهذه الشخصية من أبناء عمومة شخصية « دفاع منتصف الليل » ، والاثنتان يربطهما رباط واحد هو « الخوف » والإحساس بالمطاردة ، والاثنتان تشعران شعوراً دفيناً بأن أصبع الاتهام موجه إليهما فيعمدان إلى محاولة الإفلات من التهمة بشتى الوسائل ، وإذا كان الأمر كذلك فقد بدت أوجه شبه عديدة فى البناء الفنى لكل منهما ، ولكنهما مع ذلك يختلفان فى النهاية اختلافاً جذرياً أيضاً ، لأن إحداهما « شخصية تعبيرية » ، بينما الأخرى « شخصية سيكلوچية أو نفسية » هى تعبيرية فى « دفاع منتصف الليل » وهى نفسية فى « لمحات من حياة موجود عبدالموجود » .

وإذ نتقصى الفوارق بين هاتين الشخصيتين التعبيرية والنفسانية فإننا نتكشف تطوراً جديداً بالاعتبار فى بناء الشخصية عند يوسف الشارونى كما يتأكد لنا ما سبق أن ماأوضحناه عند حديثنا عن الكثير من شخصياته فيما سبق .

أن كلا من بطل « دفاع منتصف الليل » و« موجود عبدالموجود » خائف ، ولكن مم يخاف كل منهما ؟ فى الإجابة عن هذا السؤال يكمن

الفارق الجوهرى بين هاتين الشخصيتين وتتبدى معالم التطور الذى مر به نهج بناء الشخصية عند قصاصنا يوسف الشارونى .

إن الخوف لدى بطل « دفاع منتصف الليل » هو خوف من أمر مبهم غير محدد المعالم ، هو خوف فى الجو ذاته ، خوف معشش فى الوجود ، توقع مستمر « لشر يوشك أن يقع ، ولا يقع لكنه سيقع » ، إنه خوف تجسمه الشخصية لنفسها ومن نفسها ، فيبدو الوجود كله من صنو وجودها ، متوتر كابوسىّ عدوانى ولا مَهرب منه .

إن المؤلف يهدف من خلال شخصيته هذه إلى الإيحاء بخوف عام شامل . ويحاول أن يجعل هذا الخوف الدفين فى شخصيته ناضحاً على القارىء ، فيصيبه من خلال التفاصيل المتعمدة لبناء الشخصية رذاذ من هذا الخوف المبهم إن لم يكن يغمره طوفانه ، فالمؤلف فى بناء شخصية مثل بطل « دفاع منتصف الليل » يحاول أن يشد القارىء إلى داخل دوامة القلق الدائرة فى كيان بطله اللامسمى والمنعكسة على الوجود الخارجى من حوله ، حتى يصبح القارى مشاركاً للبطل فى أزمته ، بل أن يحل نفسه محل ذلك البطل المعذب ، وبينما يتابع القارىء التفاصيل يجد أن إطار القصة قد اتسع رويداً رويداً حتى شمله وصار هو بداخلها ، فالأزمة ليست أزمة فرد بعينه ، بل هى أزمة عصر ، أزمة إنسان غير متفرد بها ، أو ربما أزمة إنسان فى أكثر من عصر ، أو ربما على مدى كل الأزمان والأماكن ، ولهذا فعلى الدوام بالنسبة لشخصية « دفاع منتصف الليل » سبب الأزمة غير معروف ،

وربما لا يعرفه المؤلف ذاته ، إنه إحساس بدنو خراب مبهم فحسب ، ذلك الذى يشع من الشخصية التعبيرية .

وليس الإحساس الذى يريد أن يحققه المؤلف « بقصته التعبيرية » هو مجرد « التعاطف » مع شخصيته ، بل هو يرى فى بناء الشخصية ما هو أبعد من ذلك ، يرى الزج بالقارىء فى أحبولته القصصية وإحكام وثاقها حوله ، ومن ثم اتصفت الشخصية التعبيرية بقدر كبير من الانفتاح واللاتحديد ، وذلك حتى تستطيع هذه الشخصية أن تلبس القارىء وتنطبق عليه ، وكل التفاصيل الجزئية التى يتألف منها وصف الشخصية ومايحيط بها لا تضيق من إطاره وتجعله متفرداً ، فكل تلك التفاصيل نوع من « خداع النظر » فمهما اجتهد المؤلف التعبيرى فى إسباغ الواقعية على العديد من التفاصيل فهى فى النهاية يدب فيها الانبهام واللاتحديد نظراً لانعدام العلة المنطقية والسبب النهائى لكل ذلك الذى يحدث .

ويختلف الأمر اختلافاً جوهرياً بالنسبة لشخصية موجود عبدالموجود فإن السبب فى ذلك الخوف الذى ركبه ودفعه إلى سلوك قريب جداً فى ظاهره على الأقل من سلوك بطل « دفاع منتصف الليل » معروف ومحدد ، وهو فى ذات الوقت سبب يخصه هو شخصياً ولا يخص أحداً غيره ، جريمة قتل يخشى أن يكتشف ارتكابه لها ، ومايجره هذا عليه أيضاً من انفضاح علاقته الآثمة بالقتيلة التى كانت أماً لزوجته التى كانت قد ألقت بنفسها من السطح إلى الشارع

منتحرة عندما اكتشفت تلك العلاقة ، وقد كان ذلك رد فعله على نفسية الأم العاشقة ، وقادها إلى هلوسات خشى موجود عبدالموجود مغبتها وما قد تجره عليه أيضاً من فضيحة فعمد بضربة على الرأس إلى إسكاتها ، ولكن غير محقق ماإذا كانت هذه الضربة هى التى قضت عليها ، وتمضى القصة كلها على شكل منولوج داخلى يروى فيه موجود عبدالموجود بلغة مشحونة بالتوتر خشيته الرهيبة ، من أن يكتشف المحقق حقيقة ما حدث ، والمعاناة التى يعانيها كلما أوغل الليل وخلا إلى نفسه ، « يا رعبى من الليل ، يالكآبة الليل ، ليس الليل فى أوائله ، مشكلتى مع الليل فى أواخره ، فأنا أهرب من خوفى فى أوائل الليل ، إذ يهبط على نوم ثقيل بعد تناول طعام العشاء مباشرة مهما كان خفيفاً ، كأنما تناولت مخدراً أكيد المفعول ، غير أنى ماالبث أن اكتشف أنى كنت ضحية خدعة سمجة ، إذ أصحو فزعاً فى الثالثة أو الرابعة صباحاً حيث يصبح صوت الليل أعلى من ضجيج النهار : نباح كلب ، نقيق ضفدع ، دقات ساعة ، أشياء تنكسر ، أقدام تدب ، وتوقع شر يوشك أن يقع ولا يقع لكنه سيقع ، ويطوف بى هاجس أن ضع حداً وحلا لما أنت فيه ، افتح نوافذ غرفتك ـ عندما يزدحم النهار بنور الشمس وتزدحم الساحة بخلق الله ـ لتعلن جريمتك ، بل الأفضل أن أتسلل بلا ضجة إلى مركز الشرطة لأعترف ، لكن بماذا عساى أعترف ، هل أعترف بأنى لست واثقاً على وجه يقينى أبداً بما اعترف ، لكن هل تراهم ينتظرون حتى أذهب بنفسى ، لعلهم قادمون ،

وإلا فلماذا ينبح كلب وتدب قدم ؟ يالهول الأرق والقلق ، الفجر خلاصى من عذابى ، صياح ديك ، شقشقة عصفور ، وينزاح كابوس الظلمة » (ص٢٦ من مجموعة «الزحام») .

خصوصية الأزمة :

وكى ندلل على مبلغ الخصوصية فى الأزمة التى يعانى منها موجود عبدالموجود واختلافها عن العمومية والانبهام التى اتصفت بها أزمة بطل « دفاع منتصف الليل » لنقرأ هذه الفقرة من قصة لمحات من حياة موجود عبدالموجود . « عندما ضربتها على رأسها وقعت وسط الصالة ، عندما دخلت مع الشرطة كانت جثتها المتعفنة متكورة فوق الكنبة . النقود التى أخذتها منى ظهر الخميس لم تكن فى قبضتها ولا مبعثرة على الأرض ، بعد أيام جاء الطبيب الشرعى يقرر أن الوفاة وقعت صباح الجمعة ، من يومها وأنا أتحرك ما بين وسط الصالة والكنبة ، وما بين ظهر الخميس وصباح الجمعة ، هذا مكانى وهذا زمانى . » .. (الزحام ص ٣٧ و٣٨) .

إذن ، فالشخصية تتحرك فى إطار مكانى ضيق وفى إطار زمانى ضيق ، هو مكانها وزمانها اللذان تجهد فى دائرتهما عقلها وذاكرتها لتتأكد دون جدوى ، مما إذا كانت ضربته هى التى قضت عليها ، وهى بذلك قد بنيت لذاتها وتكون محنتها الخاصة بها هى الحائل بين

أن يكون القارئ هو البطل ، وهذا الحاجز لم يكن موجوداً من قبل فى الشخصية التعبيرية التى التقينا بها فى « دفاع منتصف الليل » ومرد هذا الحاجز هو أن سبب الأزمة التى يتخبط البطل بين جنباتها محدد ومعروف بالنسبة لموجود عبدالموجود ، وهو فى الوقت ذاته ليس سبباً يخص القارئ لزاماً ، بينما سبب محنة بطل « دفاع منتصف الليل » من الانبهام واللاتحديد بحيث يمكن أن يحقق البناء المفتوح للشخصية عملية احلال القارئ محلها ، وهى تمضى متخبطة فى أزمة ليست أزمتها فحسب ، بل هى أزمة العصر ذاته ، وهو ما لا يتوافر فى سبب أزمة موجود عبدالموجود ، فالجريمة التى ارتكبها ويريد أن يتخلص من نتائجها ليست مما يخص أحداً غيره ، ويقتصر دور القارئ على متابعتها ، دون أن ننكر احتمال تعاطفه مع البطل ، ولكن فرقاً بين التعاطف وهو الأمر الذى يحدث لأبطال أغلب القصص الجيدة ، والاندماج والتوحد مع البطل وهو الأمر الذى لا يحدث إلا بالنسبة لشخوص القصص التعبيرية .

وإذا مضينا مع المنطق البنائى لشخصية موجود عبدالموجود فإن المبالغات والغرائب التى تضمنتها القصة تصبح ذات روابط منطقية مبررة بالحالة النفسية للبطل . كل مظاهر الخوف والقلق والتوجس والريبة والهرب التى لم يكن ثمة مبرر منطقى لها فى « دفاع منتصف الليل » سوى الجو العام للقصة ـ كل هذه المظاهر ـ ذاتها يمكن أن تعزى فى « لمحات من حياة موجود عبدالموجود » إلى الحالة النفسية

للبطل التى تتبلور فى قوله « معنى هذا أنى كلما حاولت الفرار فررت من نفسى دون أن أفر من مطاردى » (ص ٣٩ من مجموعة الزحام) ، وذلك لأن « ملفه باق ، وإن تغير المحقق والقاضى ، فى انتظار أية إضافة ، مهما امتد الزمان ونأت المسافة » ومن ثم يصير كل حرص وحذر من جانب موجود عبدالموجود « دفاع عن النفس ينتهى بالقضاء عليها » ، تماماً مثل الحنين إلى رحم الأم . (ص ٤٠ من مجموعة الزحام) .

عندما استدعى موجود عبدالموجود أمام المحقق كان يرتجف رهبة ، سرد موجز علاقته بالشيخة مديحة منكراً ومستنكراً أية صلة أثمة له بها ... لم يرتب المحقق فى كلماته ... عندما سمح له بالانصراف لم يصدقه ، كانت نظراته كلها ريبة ، سيوهمه بالحرية ليتجسس عليه ويحصل من تصرفاته وحركاته على ما ينم عليه ، ولكن فليكن أحرص منه ألف مرة ولا يحقق له ما يريد (ص ٣٨ من مجموعة «الزحام») ، لوارتاب المحقق فى كلماته لحظة واحدة لسرد عليه موجود كل شىء ولتركه يحدد بنفسه ـ على ضوء مايمده به من وقائع ـ مدى اتهامه ومدى براءته ، لكنه ترك كل شىء معلقاً فوق رأسه ! لا هو برىء ، ولا هو مدان ، وهكذا أصبح يخيفه ما يخفيه . (ص ٣٨ من مجموعة «الزحام») .

وقد امتد الخوف حتى شمل كل حياة موجود عبدالموجود : خوفه من أن يصاب بمرض يقعده عن العمل ، أن يموت والده أو والدته ،

أن يكتب عنه ناظره أو مفتشه تقريراً سيئاً . (ص ٣٦ و٣٧ من مجموعة «الزحام») ، وقد ترتب على خوفه العميق آثار هدمت موجود عبدالموجود وخربته . ومن هذا الخراب بنى المؤلف شخصية موجود عبدالموجود .

١ ـ إصابة الخوف بازدواج الشخصية ، وأضحى ضحية صراع مرير بين رأى لا يفعله ، وفعل لا يراه ، وخجل أكثر مرارة لأنه يظهر غير مايبطن .

٢ ـ مايرغب فيه لا يحققه ، ومايحققه لايرغب فيه ، وبين الرغبة التى لا تتحقق والتحقق الذى لا يرغب فيه يسقط وجوده .

٣ ـ تعلم أن يظل فى الظل ، وألا يكشف عن حماسه أو إخلاصه مادام لا يستطيع التخلى عنهما ، ومن يومها إذا أدى واجبه بدقة انتابه إحساس عميق بالخطيئة والندم ، حتى أصبحت الأمانة فى حياته مرادفة للخيبة ، والصدق قلة حيلة ، وعمل الخير منبعاً لا يجف لإحساس مهول بالجريمة ، فيقسم ألا يقترفه لكنه يعود فيقترفه .

٤ ـ حاول أن يقتل لحظة الجريمة من حياته بمختلف الطرق ، لكنه اكتشف أنه لا يقتل إلا نفسه .

٥ ـ لم يعد يميز بين الخطأ والصواب ، ولا التنبؤ أبدا بما يستحقه عن تصرفه من ثواب أو عقاب ، وأن لا سبيل للخلاص من أن تكون حياته ومعاناته ، ومجرد وجوده جوهر مأساته .

٦ ـ فى سبيل الاحتفاظ بحريته صادر حريته .

٧ ـ غرفته هى حصنه وهى مصيدته ، يدخلها عائداً من عمله فلا يغادرها إلا صباح اليوم التالى ، على ألا يزور ولا يزار .

(هذه التفاصيل أكثر وضوحاً فى الصياغة الثانية للقصة المنشورة بكتابات معاصرة) .

على أن الخوف بالنسبة لموجود عبدالموجود كان أيضاً حماية ، وللخوف مكافأة هى ألا يتحقق شىء مما يخاف منه ، فإذا تحقق كان وقعه أبسط بكثير مما ضخمته التوقعات والأوهام .

وهكذا يجرى يوسف الشارونى عند بناء شخصياته السيكلوچية تشريحاً عميقاً لدوافع السلوك ونوازعه والمظاهر التى يتخذها الإنسان بالأخص للتهرب من الآخرين دون أن يفلح فى الهرب من نفسه على أى حال .

ومن خلال تيار الشعور تفد إلى مونولوج موجود عبدالموجود الشخصيتان الأساسيتان فى حياته كشقى رحى تسحق روحه وتبدد سكينته بل وتزلزل وجوده كله الذى لا يصبح له قائمة إلا بالخوف ومن خلاله ، هاتان الشخصيتان هما زينب الزوجة التى خانها موجود عبدالموجود ومديحة الحماة العشيقة التى خان زوجته من أجلها .

وليست شخصية موجود عبدالموجود جديدة تماماً فى أدب يوسف الشارونى ، فإذا رجعنا إلى إحدى قصصه المبكرة هى « قديس من حارتنا » (من مجموعة العشاق الخمسة) فسنجد بطل هذه القصة سلفاً بعيداً لشخصية موجود عبدالموجود .

ففى قصة « قديس من حارتنا » نجد إسماعيل ـ الذى سيصبح فيما بعد ولياً من أولياء الله الصالحين ـ فى لحظة من لحظات الغضب الهائل قد تشاجر مع زوجته الشابة ولم يتم على زواجهما عام ، فضربها فى الحائط بعنف ، وكانت توشك أن تضع طفلها الأول .. وكانت مريضة بضعف القلب فما دفعها إلى الحائط للمرة الثالثة حتى وجدها قد سقطت بين يديه ، ويبدو أن العم إسماعيل قد أدرك أن الأشغال الشاقة ـ على أقل تقدير ـ هى جزاؤه فاهتدى إلى حيلة تنقذه من السجن ... تصنع الجنون أثناء المحاكمة ، وقرر الطبيب أن به بعض الشذوذ الخطر ، فأحيل إلى مستشفى الأمراض العقلية حيث قضى خمس سنوات ، وحين غادر المستشفى وعاد إلى الحارة أصبح جنونه هو أن ينفى عن نفسه تهمة الجنون ، ولم يعد يعرف الواحد أكثر من الآخر ، فقد استوى لديه الأصدقاء والغرباء وأصبح يحس أنهم جميعاً من عالم الآخرين ، مجرد وجودهم أمامه معناه اتهامه بالجنون ، فيدافع عن نفسه بكلمات يدهش لها من لا يعرفه ، وهو يحس كأنما هناك خطر هائل موشك أن ينقض عليه ، ويمكن لهذه الكلمات أن تدفعه عنه فيعبر بعيداً .

ففكرة تصنع البراءة ثم استعراض التعويضات التى تلجأ إليها الشخصية هرباً من أزمتها ، وطلباً للتصالح مع نفسها للسكينة والتصالح هو محور كل من قصتى « القديس » و« موجود عبدالموجود » ، وإن اختلف ما بين هاتين القصتين المنتميتين إلى

طائفة القصص السيكلوچية بسبب ماطرأ على صنعة يوسف الشارونى وفنه من نضج على مدى السنين الطويلة التى تفصل بين تاريخى كتابة القصتين .

— ٦ —

الشخصية الرمزية

على أنه إذا كان ثمن الخوف موتا فإن ثمن الشجاعة حياة ، وإذا كان يوسف الشارونى يعالج فى قصته لمحات من حياة موجود عبدالموجود شخصية خربها الخوف حتى انتهى المطاف بها إلى غرفة مثل السجن أشبه ، فإنه يعالج فى أحدث قصصه « الأم والوحش » شخصية روتها الشجاعة فصمدت وحدها لحيوان ربما كان ضبعاً أو ذئباً وخلصت من براثنه طفلها الذى دافعت عنه بذراعيها وغصن انتزعته من شجرة على شط الترعة فصارت حديث القرية ومثار إعجاب الناس وتقديرهم ، وكلما زارت بيتاً من بيوت القرية حرص كباره أن يعاين صغاره الأصابع التى قضمها الوحش دليلاً على ما سبق أن رووه لهم من قصة معركتها وانتصارها على الوحش .

وقد عالج يوسف الشارونى شخصية أم سيد معالجة تحليلية ، فوصف بتفاصيل دقيقة الانعكاسات النفسية والمحتوى النفسى على الأخص للحظة الصمود فى وجه الوحش الذى يكاد أن يكون اسطورياً .

ومهما كانت الاسقاطات التى يمكن للقارىء أن يسقطها على لحظة الصمود هذه ، حتى لتكاد تقترب هذه المرأة الأم الشجاعة من أن تكون رمزاً رائعاً لمصر الصامدة ، فإن يوسف الشارونى من حيث بناء الشخصية قد عنى بتصوير لحظة الدفاع عن النفس بكل ثرائها النفسى .

ثمـن الشجاعـة حيـاة :

وإذا كانت شخصية موجود عبد الموجود فى حالة دفاع عن النفس أيضاً مثل شخصية أم سيد ، إلا أن الأسلوب الذى اتبعته كل من الشخصيتين فى هذا الدفاع قد اختلف عن الآخر اختلافا جوهريا مما انعكس على منهج بناء الشخصية ، فقد آثرت شخصية موجود مسارات الاختفاء والانزواء والهرب ، حتى أنه ليتنكر لقصته التى رواها لنا مؤكدا لنا أنه قد زيف اسمه ووظيفته وربما كل شىء فيها أيضاً كى لا يقدر أحد أن يتعقبه ويضع يده عليه بل أنه يؤكد لنا أنه سيضيع ويتبدد بآخر كلمة فى القصة ليصبح مجرد شبح فى زحام الأحياء والأموات ، ولهذا كله كان أسلوب المونولوج الداخلى أنسب الأساليب لهذه القصة ..

- أما أم سيد ، فقد آثرت الشجاعة والإقدام لإنقاذ طفلها ونفسها ودون عون من أحد فلم تعمد إلى السلب والاختفاء بل إلى عمل إيجابى مجسم وملموس .. وهذا ما جعل أسلوب السرد التقريرى فى تتابع

زمنى ومكانى منطقى أقرب إلى خصيصة قصة « الأم والوحش » ومتطلباتها فنيا وواقعيا ، ولم يغير من ذلك أن لجأ المؤلف أيضاً فى ذات لحظة المواجهة الملموسة إلى استرجاع الأم لبعض الذكريات من الماضى أو التداعى فى الخواطر والمعانى مما يجرى فى داخل الشخصية ، وإن كانت عدسة المؤلف القصاص لا تعجز عن التقاطها فى مسارها الباطنى على أى حال .

سبق لنا أن قلنا إن شخصيات يوسف الشارونى التعبيرية الأولى كانت فى دفاع دائم عن عذريتها وطهارتها أمام المجتمع الذى يطاردها فلا تجد بسبب عذريتها تلك علة لذلك الضغط والاضطهاد الذى تعانيه .

أما فى شخصيات يوسف الشارونى النفسية فإن هذه الشخصيات ممثلة فى فتحى عبد الرسول وموجود عبد الموجود ـ قد تدنست وأصبح جهادها أن تخفى عن المجتمع جرما أو اثما تلطخت به .

وإذا راعينا أن شخصيات يوسف الشارونى كلها تتحرك فى إطار المدينة .. فإن ثمة خلاصة يمكن أن نصل إليها وهى أن المدينة الضاغطة لا تدع آثما أو بريئا يفلت من قبضتها الساحقة .. وإلا فإذا كانت الضغوط التى يعانيها فتحى عبد الرسول وموجود عبد الموجود مبررة بسبب ما ارتكباه من جريمة، فما الذى يبرر تلك الضغوط والإحباطات التى تعانيها شخوص « دفاع منتصف الليل » و « سياحة البطل » و « الطريق إلى المصحة » ؟!

أما الريف بالنسبة ليوسف الشارونى فلازال متصفا بالطهر والنقاء ، وإذا كانت قد وفدت شخوصه المحبطة المنضغطة إلى المدينة من الريف ، فلازالت انطباعاتها عن ذلك المكان البعيد الذى انحدرت منه وضاءة منعمة بحسرة على ما فاتها هناك .

وعلى حين يقدم لنا يوسف الشارونى شخصية موجود عبد الموجود التى اتخذت من الخوف فلسفة لها وأسلوب حياة للدفاع عن النفس إزاء العيون المحدقة والأصابع المتهمة ـ يقدمها لنا فى إطار مدينة ، فإنه يشيد لنا شخصيته الشجاعة أم سيد فلاحة تصمد للوحش وتهزمه فى الريف على مشارف غيطان الذرة وعلى شط الترعة قرب الجسر القديم الذى لم يعد الأهالى يطرقونه كثيراً .

الصمود والمواجهة بدلاً من الخوف والاستتار والهرب :

وتعتبر « الأم » فى قصة « الأم والوحش » من الشخصيات الجديدة حقا التى يمكن أن تضاف بجدارة إلى قائمة الشخصيات القصصية التى لا تنسى ليوسف الشارونى ، وإذا ركزنا اهتمامنا على « أم سيد » بطلة القصة ، سوف نتبين كيف يبنى يوسف الشارونى شخصياته. إن الشخصية لديه نسيج متماسك متشابك من الصفات البدنية والنفسية ، بالإضافة إلى موروثات قومية ، تجعلها راسخة الجذور فى التاريخ المصرى ، وقد عنى يوسف الشارونى بالنسبة « للأم » فى هذه القصة بأن يربط بين وجودها الحاضر ، وبين جدات

قديمات لها يصل قدمهن إلى الحقبة الفرعونية ، وهو يعلن على الأخص من صفات الشخصية المصرية صفة « الصمود » التى أضفت على القصة كلها ظلالها وألوانها ، حتى يمكن أن نصف القصة فى النهاية بأنها « قصة صمود » وتعود هذه الصفة القومية فتلتحم بردود أفعال الشخصية إزاء الموقف الذى ألقت المقادير به إليه . فقد استفز الخطر المباغت فى « الأم » صفة « النضالية » فيها ، فهى بدلا من أن تترك طفلها وغسيلها وتطلق العنان لساقيها، كى تنجو بنفسها ، كانت نفسها آخر ما فكرت فيه ، وتركز تفكيرها على فكرة واحدة ، كيف تصد عن طفلها الرضيع خطر هذا « البعبع » الذى قد يكون ضبعا أو ذئبا ، أو وحشا من وحوش البرية ، وفد من الصحراء المتاخمة ، أو خرج من المقابر المجاورة . لم تنصرف فكر « أم سيد » إذن إلى أن تنجو بجلدها ، وتعود إلى القرية تاركة طفلها فريسة للوحش الذى لا قبل لها بمكره وتوحشه . بل انحصر تفكيرها فى أن تدافع عن طفلها حتى الموت ، وقد تسنى لها بعد أن تصبب عرقها ، وتمزق لحمها ، وربما أيضاً تكون قد بالت دما ، تسنى لها أن تنتصر على الوحش ، وأن يكون انتصارها عليه بعزيمتها وحدها ، ومن اليأس تتولد قوة لا غالب لها ، ومن العزلة التى اطاحت بها استمدت اليأس من أعماقها فحسب ، أما حولها فما كان يوجد سوى « صمت قاس غير مكترث » ومن هنا تولدت بطولة « أم سيد » الفلاحة الصعيدية العزلاء . المعركة كانت معركتها وحدها ، وفى مثل

هذه اللحظات التى يترك فيها الإنسان لمصيره ، يبين معدنه الحقيقى ، وقد كانت هذه القروية التى تعيش فى قرية صغيرة نائية ، غارقة فى أعماق الصعيد ، قريباً من الأقصر ، من معدن مصرى أصيل حقا ، من « جرانيت صلب » وهى نفسها ما كانت تدرى أنها من هذا الحجر قد قدت ، وأنها مثل أجدادها الذين نحتوا فى الصخر أشمخ العمائر والنصب ، خالدة لا تقهر ، وليست عظمة هذه البطلة فى انتصارها على الوحش ، وإرغامه بمجرد غصن قطعته من شجرة الجميز العجوز وقطعة من الحجر الصلد المدبب بل فى عدم نكوصها عن مواجهة الخطر ، وعدم إطلاق العنان لساقيها والهرب ، وفى مجرد قبول التحدى وعدم الفرار من الميدان ، مهما ضؤلت الإمكانات .

ومثلما يفعل يوسف الشارونى فى كثير من قصصه يحاول أن يكسر من حدة الأثر العاطفى للعمل الفنى فينهى قصته ـ كما فعل من قبل على سبيل المثال فى « لمحات من حيات موجود عبد الموجود » ـ بنبرة تهكمية تحاذى النبرة الجادة التى طرقت اسماعنا ونحن نتابع الموقف البطولى « لأم سيد » الفلاحة البسيطة سليلة الفراعنة . فيقول لنا على هامش القصة ، إن أية أسطورة تجد من ينبرى ليضيف إليها الحواشى من عندياته ، كى يحظى ولو بموقع ثانوى يلفت أنظار الناس إليه ، مثلما فعل كل من شيخ الخفراء والعمدة والمراسل الصحفى . أما البطلة الحقيقية أم سيد فقد مضت ـ على الرغم من بتر ثلاثة من

أصابعها نهشها الوحش ـ لا تروى قصتها إلا إذا ما طلب منها ، وفى كلمات سريعة قليلة ، لا تروى فضولاً ولا تشبع استطلاعا .

الشخصية المحسوبة هندسيا :

وإذا تركنا الشخصية القادرة على الإيحاء برمز ، فإننا نلتقى بشخصيتين نسائيتين من عالم يوسف الشارونى القصصى هما السيدتان ص و س فى قصة « الكراسى الموسيقية » وهما شخصيتان تنضمان إلى « الشخصيات الواقعية » التى برع يوسف الشارونى فى رسمها فى كثير من قصصه ، ولعل ما يلفت النظر فى هذه القصة هى الهندسية المحسوبة فى وضع الشخصيتين ومسارهما ، منذ لحظة تلاقيهما فى القطار الذى يمضى بهما مثلما يمضى بالإنسان الزمن . ثم تجاورهما الظاهرى بينما تيار شعور كل منهما يسير فى اتجاه معاكس للآخر ، ومع ذلك فالوقود الذى يسير تيار شعور كل منهما واحد ، هو شخصية الروائى الفنان الذى هو زوج لواحدة منهما ، محصلة تجربتها فى حياته خمسة وعشرون عاما معه من الاخفاق ، بينما هو بالنسبة للأخرى الرجل الذى كانت تحبه وتمنت أن تتزوجه ، ولازالت تتحسر على أنه لم يكن من نصيبها وأضحت زوجة لابن عمها الرجل العادى هادىء الطباع ، بلا تأجج أو مشاعر ملتهبة ، مثلما نجده فى حياة الرجل الأول . والانطباع الأكيد الذى تخلفه فينا قراءة هذه القصة هو القدرة الفائقة التى لدى يوسف الشارونى فى كتابة القصة

القصيرة ، ومبلغ التمرس على هذا النمط من الفن، الذى لم يمارس يوسف الشارونى ـ باستثناء النقد ـ فنا أدبيا غيره .

الشخصية المأساوية المضحكة
إدانة لمفاسد اجتماعية

وفى « الثأر » نجد البطل شخصا جماعيا غير محدد المعالم ، لا اسم له ولا شهادة ميلاد ، ولكن له طقوسه التى يجب أن تتبع ، ومسلماته التى من المحال تغييرها ، وهذه القصة من نوعية قصة يحيى حقى « البوسطجى » وقصته الأخرى الطويلة « قنديل أم هاشم » حيث يتعرض ذلك الذى تسول له نفسه أن يقف فى وجه الكائن الجماعى ، رافضا مسلماته وطقوسه الدامية ـ يتعرض للتحطيم والتدمير ، وقصة « الثأر » ليوسف الشارونى يدخل فيها ذلك الكائن الجماعى فى حوار مصيرى دموى مع فرد من أفراده ، يجد لديه الشجاعة أن يطالب بتغيير عرف من أعرافه البشعة وهو « الثأر » فقد لقى هذا الفرد المتمرد « ميهوب » قسطا من التعليم العالى فى البندر ، وكاد ينجز تعليمه الجامعى ، إلا أن وفاة أبيه المفاجئة اضطرته إلى قطع دراسته الجامعية والعودة إلى قريته « الجزايرة » ليخلفه فى العمودية ، وإذ يجد هذا الشاب المخلص المثقف التيار ضده قويا ، يعمد إلى تغيير البنية لتهيئة الأذهان يوما ما فى المستقبل القريب أو البعيد كى تقبل ما دعا إليه عن إيمان

واقتناع ،فيطالب بافتتاح مدرسة ، وتعليم أبناء قريته حرفا مفيدة تنسيهم انكبابهم المستمر على الأخذ بالثأر ، فيدخل تربية النحل وصناعة العسل الأبيض ، ثم يدخل حرفة النسيج وصناعة السجاجيد ، وتمتلىء القرية بعد المناحل بالأنوال ثم يجرب العروض السينمائية ، ويكلف الطبيب البيطرى بالدعوة إلى تربية الفريزيان وتنمية الثروة الحيوانية ، وتتطور القرية فعلا وتتنور الأذهان ، لكن العمى لازال يدمغ القلوب وتمضى عادة الأخذ بالثأر تمارس يوما بعد يوم . حتى يأتى يوم كئيب حزين يذهب ميهوب ذاته ضحية عملية أخذ بالثأر دون أن يبين من الذين أقدموا على قتله . أهم من « الجرابيع » أهل قرية « طناش الجبل » أم أنهم نفر من أهل قريته ذاتها ، استهجنوا منه أفكاره التحريرية ، ووصفوه بالتخاذل والجبن لمجرد أنه كان يدعو الجميع ، أهل قريته وقرية طناش الجبل المعتدية ، إلى نبذ الخلافات والتخلى عن عادة الأخذ بالثأر الدامية ؟

وهذا الانشغال الاجتماعى الذى تجلى فى قصة يوسف الشارونى « الثأر » نجده أيضاً فى كثير من قصصه السابقة ، وفى مقدمتها « نظرية الجلدة الفاسدة » التى تدور أحداثها بدورها فى قرية من قرى الصعيد النائية ، وفيها إدانة لمفاسد اجتماعية ، تجعل يوسف الشارونى يبدو من خلالها ومن خلال « الثأر » أيضاً مصلحا اجتماعيا . فهو يستخدم فنه فى خدمة قضايا مجتمعه التنموية، دون أن يغفل إمكانات الفن القصصى.

الوحش الداخلى :

على أن هذه النغمة الاجتماعية لا تلبث أن تخفت لتفسح المجال لنبضات القلب الإنسانى وعذاباته الدفينة فى قصة من أبدع قصص يوسف الشارونى ، هى قصة « اعترافات ضيق الخلق والمثانة » ، وذلك الوحش الذى يهاجم الأم من ركن ناء من أركان البرية ، فى قصة « الأم والوحش » يتراجع ويختفى فى قصة « اعترافات ضيق الخلق والمثانة » ليفسح المجال لوحش من نوع آخر ، ليس وحشا خارجيا ، بل وحشا داخليا ، كامنا فى كيان بطل القصة « ضيق الخلق » ويتمثل هذا الوحش فى مرض ، عيب خلقى ، ولد به ولا برء له منه هو « ضيق المثانة » وهنا يصبح االوحش أكثر التحاما بالبطل ، وأكثر أخذا بخناقه ، من وحش البرارى الذى يلتقى بالأم فى « لحظتها القدرية » وأمكنها بإرادتها الخالصة ، رغم قلة وسائلها ، أن تصمد له ، وتحقق باسم الإنسانية نصراً على « ضرورة خارجية » ولكن هنا فى قصة « اعترافات ضيق الخلق والمثانة » نجد الإرادة ذاتها مغلوبة على أمرها ، ومن ثم تضحى مواجهتها للوجود الخارجى من حولها مشوهة ، ملتوية ، متخبطة ، مصطبغة بما تعانيه من قهر داخلى .

و « ضيق الخلق والمثانة » من هذه الناحية ، يختلف عن بطل يوسف الشارونى السابق فى « دفاع منتصف الليل » فهذا ليس به أدنى عاهة أو نقص أو قصور ، وإنما هو يعانى من « الخوف »

فيتوهم ، إن خطأ أو صوابا ، أن المجتمع ، أى الوجود الخارجى ، يلاحقه كى يسحقه ، وإذ يفر من مطاردة المجتمع الكئيبة المظلمة له ، يلوذ بوجوده الداخلى ويحاول الاحتماء بعالم داخلى ، كئيب ومظلم بدوره ، ولكنه ملاذه الأوحد ، وبطل « دفاع منتصف الليل » لم يرتكب أثما ملموسا ، وإنما هو لفرط إحساسه بالاضطهاد والملاحقة ، يبحث لموقف المجتمع منه عن أسباب مبررة ، ويبتدع خياله المضطرب ، لذلك الموقف شتى الأسباب التى ترقى فى وجدانه المزعزع إلى مرتبة توهم ارتكاب الأثم المحقق ، ويمضى محاولا أن يخفى عن االآخرين معالم أثمة ، وكذلك أيضاً فى قصة « لمحات من حياة موجود عبد الموجود » نجد أن موجود عبد الموجود يحاول بدوره الاختفاء ، بل والتلاشى إن أمكن - وأن كان يجد فى ماضيه مبررا حقيقيا لذلك ، فهو قد ارتكب فى الواقع أثما سيمضى ضميره يؤنبه عليه ، ويدفعه « ألا يحيا » رغم أنه مقيد فى سجل الأحياء ، ولكن كلا من هذين البطلين يختلف عن « ضيق الخلق والمثانة » فكل منهما لا يعانى من عاهة أو عيب خلقى ، وإنما كل ما يحدث يتحدر عن شعور بالغربة وعدم التلاؤم مع الآخرين ، وعلى ذلك ، فإن « ضيق الخلق والمثانة » يقترب فى هذه االخصوصية من فتحى عبد الرسول بطل قصة « الزحام » الذى كان يعانى ضمن ما يعانيه بدانته المفرطة التى كانت تجعل عمله ككمسارى أوتوبيس جحيما لا يطاق ، ولكن فتحى عبد الرسول كان يعانى أيضاً من أثم شبيه بالأثم المعذب لموجود

عبد الموجود ، وعلى ذلك يمكن أن نعتبر أن فتحى عبد الرسول بطل « الزحام » يمثل نقطة تجمع تنحدر منها شخصية « موجود عبد الموجود » من ناحية وشخصية « ضيق الخلق والمثانة » من ناحية أخرى .

ولنمض إذن مع ضيق « الخلق والمثانة » الذى يعتبر إضافة حقيقية إلى ترسانة الشخصيات فى عالم يوسف الشارونى القصصى ، وهذه الشخصية تختلف عن شخصية موجود عبد الموجود ومن قبله بطل « دفاع منتصف الليل » وفتحى عبد الرسول فى أنه لا يعمد إلى الاختفاء ، بل هو شخصية إيجابية يتلاقى ، على الرغم من عيبه الخلقى ، بالمجتمع ، فهو قد أسس رابطة ضيقى وضيقات المثانة التى راحت تدرس أماكن المباول العامة وشبه العامة ، وتتقصى تاريخها ، وتتصل بالروابط المماثلة فى البلاد الأخرى من أجل الزيادة من عدد المراحيض العامة ونشر « الوعى المثانى » حتى لا تتحول المدينة كلها إلى مرحاض تتقرز منه النفوس ، وتنفتح القصة ، على خلاف كل من قصص « لمحات موجود عبد الموجود » و« دفاع منتصف الليل » و« الزحام » ، على تعليقات وملاحظات اجتماعية تجعل شخصية ضيق الخلق والمثانة ـ الذى لا اسم له أو أن شئنا فاسمه « فلان بن فلان بن ترتان » ـ شخصية متجاوبة ، متفاهمة ، مع الوجود الخارجى ، وليست شخصية فالتة ، هاربة ، متقوقعة مثل سابقتها من الشخصيات التعبيرية التى ذكرناها ، مما يجعل « اعترافات

ضيق الخلق والمثانة » قصة لا تخلو مما ينطوى عليه « الكاريكاتير » من « نقد اجتماعى » ، وتضحى شخصية « فلان بن علان بن ترتان » شخصية الكاريكاتير ، وأن اختلفت سماتها الكاريكاتيرية عن السمات الكاريكاتيرية فى قصص أخرى قديمة ليوسف الشارونى مثل « سياحة البطل » و« الطريق إلى المصحة » على الأخص . « وبذلك يتجلى لنا « ضيق الخلق والمثانة » شخصية إيجابية ، لا ترفض المجتمع بل ترفض بعض عيوبه فحسب ، وتدعو إلى إصلاحها وتلافيها ، فلان بن علان بن ترتان بسبب ضيق مثانته يعتبر « دورات المياه هى المقياس الحضارى للأمم » ومن هذاالمنطلق يتدفق نقده الاجتماعى ، وهو يتضمن إدانة للمجتمع الذى يتجاهل تلبية حاجة من الحاجات الملحة والمشروعة لنفر من أفراده ، وعندئذ يبين لنا أن القصة لا تنطلق من « عائق داخلى إيجابى » تمثل فى العيب الخلقى لضيق المثانة بل وأيضاً من « عائق خارجى سلبى » يتمثل فى التناقص المتزايد لدورات المياه العامة ، فالقصة كما تتحدث عن « انعدام اللياقة » فى جانب البطل تتحدث عن « انتفاء الفرص » من جانب المجتمع ، على أن القصة تخلو من أية إيماءة إلى انحراف اجتماعى ، فضيق الخلق والمثانة يدخل فى حوار مع المجتمع ، ويتعامل معه ، وهو فى هذا شخصية مشرقة وضاءة وليس شخصية آفلة منطفئة مضمحلة ، شخصية إيجابية فريدة الطابع فى عالم يوسف الشارونى القصصى ، ووجه إيجابية ضيق الخلق والمثانة أنه

ينشط اجتماعياً مع أمثاله من ضيقي وضيقات المثانة ليؤسس رابطة تؤدى خدمة عامة . وهو إيجابى أيضاً حتى عندما اعتدى على العسكرى ، فهذا فى حد ذاته « فعل » ، وليس « لا فعل » من قبيل مراوغات موجود عبد الموجود أو بطل « دفاع منتصف الليل » أو فتحى عبد الرسول فى « الزحام » وهو قد تلقى دون أدنى احتجاج جزاءه الاجتماعى على جريمته ، بأن أودع زنزانة يفضلها على المجتمع المفتوح الذى تتلاشى منه المراحيض والمباول العامة ، فعلى الأقل ، هنا ، هو لا يحس بالعذاب ، والفرق بين زنزانته ومدينته أنه فى زنزانته يشرب ويأكل وينام ويفرز ـ كالبهائم ـ فى المكان نفسه ،

بينما فى مدينته خصصوا للافراز أماكن تتناقص بينما الناس تتضاعف ، ويمكن أن نتبين الانشغال الاجتماعى خلف رنة النقد الساخر التى تتردد لا فى هذه الفقرة فحسب بل فى ثنايا القصة كلها ،

فى سجنه هذا افلت « ضيق الخلق والمثانة » من « سجن مثانته » ، وهو فى هذا يقول . « ولا شك أن من وضع لائحة السجون كان ـ على قسوته ـ رحيماً أو على الأقل متفهماً حاجة أمثالى إآلى افراغ مثاناتهم أكثر من مرة كل اربع وعشرين ساعة ، ولعله قد أجبر على ذلك بسبب ثورة حدثت يوما ما فى سجن مامن جانب مجموعة من المساجين ضيقى المثانة وضيقاتها ، ولعله تطور أدخل على السجن حديثاً بسبب مطالبة من جانب أنصار حقوق الإنسان .

الكوميديا السوداء :

إن شخصية « ضيق الخلق والمثانة » إذن شخصية باسمة منفتحة وهى بهذا شخصية جديدة فى عالم يوسف الشارونى القصصى ، فقد كانت شخصياته السابقة سلبية جهمة ، تغرق فى بحر عزلة مظلم متلاطم الأمواج ، صحيح أنها كانت فى كثير من الأحيان نوعا من رد الفعل الاجتماعى ، أو بعبارة أخرى ترمومترا تقاس به درجة الحرارة فى جوف الكائن الاجتماعى المحموم ، لكن جسورها الواصلة بالمجتمع لم تكن ممتدة امتداد أشعة الشمس كما فى قصة « اعترافات ضيق الخلق والمثانة » .

وتمضى شخصية ضيق الخلق والمثانة تنفث فينا أنفاسا دافئة على الرغم من مرارة تجربتها ، ويصل بها الأمر أن تسترسل منفتحة فتنقل إلينا خواطر أدبية تزيد من ثراء القصة ، وأن أضعفت بعض الشىء من انطلاقها الدرامى ، و لاننسى هنا أن فتحى عبد الرسول أيضاً اتحفنا من خلال محنته بشذرات أدبية فقد استحال زجالاً ، كما كتب موجود عبد الموجود بعض الصفحات الأدبية التأملية ، لكنه سرعان ما مزقها حتى لا يعثر عليها أحد ، فتدل عليه ، وتمكن من تعقبه . أيضاً .

ومهما كانت « الجدة » فى شخصية « ضيق الخلق والمثانة » حتى أنها لقادرة على اضحاكنا ، وهو مالم يحدث لنا مع أية شخصية سابقة ليوسف الشارونى ، إلا أننا نحتفظ ونقول إن ضحكنا هذا من

قبيل « الضحك من شر البلية » ، فالكوميديا التى تنفثها فينا هذه الشخصية كوميديا سوداء ، سرعان ما ينحسر ضحكها لترحل إلى قلوبنا لا رثاء « لضيق الخلق والمثانة » فحسب ، بل لنا جميعاً عندما تحاصرنا ارغامات وأوضاع تجعلنا عاجزين عن تحقيق رغبات مشروعة .

وقد ينتابنا خجل ونحن نضحك من معاناة إنسان عاجز ، يعانى عذابات عيب ابتلى به منذ الولادة ونقول أنه لا يليق بأديب أن يستغل محنة مثل هذه ، إلا أن هذه الغضاضة ما تلبث أن تنتفى ، فالمسجون نفسه هو الذى يحدثنا عن محنته ، بل هو يدعونا أن نضحك معه على بليته ، والمسجون ذاته قد وجد فى النهاية خلاصه ، أيا كان النحو الذى جاء عليه ذلك الخلاص .

الباب الثانى

مستويات الشعور
فى قصص يوسف الشارونى

نقصد بمستويات الشعور فى قصص يوسف الشارونى تلك البؤرات النفسية التى تنبثق منها أعمال ذلك الأديب الذى أولى « النفس الإنسانية » فى تعاملها مع الخارج ما تستحقه من دقة ملاحظة أنبتت أعمالاً فنية استفاد فيها من دراسته الجامعية فى الفلسفة وعلم النفس ، ومن قراءاته اللاحقة التى أراد ذات يوم فى بواكير شبابه أن يصوغ منها رسالة جامعية بعنوان « الحلم والتعبير الفنى » .

الوجود الخارجي والوجود الداخلى :

وتتدرج الإجابة على التساؤل عمن يتحدث فى قصص يوسف الشارونى ، فنجد الراوية فى بعض الأحيان هو الشخصية المحورية فى القصة . وبعض القصص فى هذا الصدد تبقى على ضمير الغائب كما فى قصة « حارس المرمى » وتمضى بعض القصص الأخرى فتلجأ إلى ضمير المتكلم كما فى قصة « دفاع الليل » على أنه فى بعض الأحيان أيضاً تتكسر القشرة الفاصلة بين الراوية وبين الشخصيات بل وبين الشخصية الخارجية التى تطل على الخارج وتعلق على محتواه وبين الشخصية الداخلية التى تتدفق الكلمات منها فى دوامة يقتصر موقف القصاص منها على أن يكون مثل « آلة تسجيل » تلتقط كل صوت أو ومضة أو حركة من حولها دون أدنى تقييم أو اعتراض كما فى قصة « هذيان » ويبدو أن آلة التسجيل فى هذه القصة أو الراوية فيها على

قدر كبير من الحساسية والتغلغل ، وربما كان طبيباً نفسانيا عالما بما يمكن أن يدور فى أعمال مريضه وما يضطرم هناك من ردود فعل يولدها اصطدام بين الداخل والخارج يكون نتيجة خيبة أمل تخيم على الداخل بسبب اخفاق الذات فى تعاملها مع العالم الخارجى .

وإذا كان هذا هو الحال فى قصة « هذيان » التى تتعدد فيها الضمائر أيضاً ، وتتجلى قدرة يوسف الشارونى على الخيال الذى يطلق له العنان دون أن يتخلى مع ذلك عن الصفة الأساسية للطاقة الإبداعية عنده وهى « العقلانية » « التأملية » فإننا إذا انتقلنا إلى قصة أخرى هى « الطريق » نجد آلة التسجيل التى نشير إليها قد وضعت على مستويين فتلتقط مايجرى فى داخل الشخصية ومايجرى فى الشارع الذى تسير فيه ،فتجىء القصة شريطا من التداعيات أو من تداخل تيار الشعور الداخلى وتيار الواقع الخارجى . ومن ثم نجد محمد أفندى عجور فى هذه القصة يسير فى الطريق مشغول البال بهموم شخصية ، فيبنى العمل الأدبى كله من تتابع الصور المرئية بين جنبات الطريق وتشابكها بالخواطر التى تتلاحق فى ذهن عجور افندى الذى ينتهى به المطاف إلى أن ينسى اين وجهته ومقصده ، وذلك ازاء سؤال عارض من رئيسه الذى التقى به وسأل عما جاء به إلى هذا الطريق ، وتمضى كثير من الصور الخارجية التى تعرضها القصة مواكبة لما يجيش بأعماق عجور أفندى ، وتومىء سواء من قريب أو من بعيد إلى حالته الداخلية .

وكثيراً مايكون الوجود الخارجي فى قصص يوسف الشارونى هو الشخصية ذاتها ، أوبعبارة أدق يكون الوجود الخارجى انعكاسا لها وامتدادا لا انفصام فيه ، ففى قصة « دفاع منتصف الليل » تكون أوصاف الأشياء والأماكن والأضواء والروائح وهبات الريح هى الشخصية مجسمة ، بحيث تتضخم الشخصية وتشمل سياق القصة كله . وأنه وإن بدا لنا أن الشخصية إنما تتحرك فى إطار الوجود الخارجى ، إلا أن الواقع أن الوجود بأسره وجود ذاتى حجمه بحجم نفسية البطل وكيانه الشعورى ، وإذا بنا - مثل يونس فى بطن الحوت - نتحرك طوال القصة فى احشاء الشخصية المتضخمة بحيز الوجود كله .

وإذا كان يوسف الشارونى يلجأ إلى تصوير الداخل بتجسيمه فى الخارج بحيث يصبح الخارج كله فى القصة انعكاساً لنفسية البطل ، فإن يوسف الشارونى بذلك قد وضع يده على « الشخصية التعبيرية » . على أنه فى صدد هذه الشخصية أيضاً نجد - على العكس مما تتقدم - أن الخارج بدلًا من أن يصبح امتدادا اللداخل وانعكاسا له ، تصير الشخصية متكيفة بالخارج وتجسيما له ، بحيث تتحرك الشخصية - كما فى « القيظ » و« الوباء » - على إيقاعات ذلك الوجود الموضوعى الكابوسى على أى حال ، وفى هذا المقام نتساءل عن دور الإرادة فى مواجهة الضغوط الإنسانية عند يوسف الشارونى ، على أن تساءلنا لايدوم طويلًا ازاء إجابة قاطعة منه فى صددها ، إذ

يقول « إن دور الإرادة الإنسانية ثانوى جداً ، وذلك لأن المجتمع دائماً أقوى من الفرد ، والفرد أقرب إلى العجز تماماً ، ومن هنا كانت صلة هذه الشخصيات بفكرة الاغتراب ، ومنشأ الاحساس بالاحباط والانسحاق » ويمضى يوسف الشارونى فى هذا المقام فيقول : « ورغم أن الشخصيات ليست مسلوبة الإرادة ، لأنها تتحرك بالفعل ، إلا أنها سرعان ما تصطدم بما هو أقوى منها ، وبذلك تتحدد مصائرها على ضوء إرادتها الأضعف أمام إرادة المجموع (حوار مع نبيل فرج) .

العقل الباطن والحلم :

وإذا مضينا نسأل عمن يتكلم فى قصص يوسف الشارونى نجد أن « العقل الباطن » أيضا يدلى بدلوه كثيرا فى هذه القصص وذلك من قبيل الرغبة فى تعميق واقع الشخصية باعتبار أن نتاج ذلك العقل هو الوجه الآخر لعملة واحدة .

وينحسر كل شىء أحيانا فى قصص يوسف الشارونى ليترك العقل الباطن يدلق فى كل كلمة من كلمات القصة محتواه غير المتماسك الأجزاء ، المتداخل الخيوط إلى حد التشابك والتعقيد كما فى قصة « هذيان » وهذه القصة ـ كما يبين من عنوانها ـ هلوسات شاب قتل خطيبته ، بعد أن فقد كل منهما مثالياته التى خرج بها إلى طريق الحياة ، ولم يعد لهما سوى الجسد منهلا ومعرفة .

ويكتمل بناء العديد من شخصيات يوسف الشارونى بالانتقال إلى

« الحلم » سواء كان حلما من « أحلام النوم » أو من « أحلام اليقظة » .

ففى قصة « آخر العنقود » تستميت الست فاطمة لاقتلاع البذور التى بدأت تتشبث برحمها ، وذات ليلة رأت فى المنام امرأة لا تعرفها ، تقبل عليها وتقدم لها خروفا صغيرا ، ثم تعطيها سكينا وتطلب منها أن تذبحه . ذعرت فاطمة مما رأت وافهمت السيدة أنها لم تذبح حيوانا من قبل ، ولكن السيدة أصرت على طلبها وهددتها بأن تذبحها أن لم تذبح الخروف فورا ، فلما تقدمت فاطمة نحو الخروف وبدأت تنفذ ما أمرت به وجدت أن الخروف تحول فجأة إلى طفل رضيع وقد انفصلت رأسه عن بقية الجسد والدم يقطر منه ولكنه كان يرفع عينيه نحو فاطمة ويبتسم لها ، فبكت وهى تصرخ قائلة : الله ، هذا طفل ، طفل صحيح ، أنه مايزال حيا . أرجوك أن تصلى رأسه بجسمه ، أرجوك . واستيقظت فاطمة باكية مذعورة مما رأت ، وقصدت لتوها أحد الفقهاء ، وأخبرها بأن السيدة التى ظهرت فى الحلم هى قرينتها فى عالم الجان و « أنها امرتك بأن تذبحى جنينك الذى تحملين ، وهذا إنذار من الله يظهرك على فظاعة ما تفعلين » وعندما عادت إلى منزلها أخبرت زوجها بتفسير الحلم وكفت نهائيا عن كل محاولاتها .. وتقبلت قضاء الله .. وأن ظل هذا الحلم عالقا بذهنها فى وضوح حتى اليوم .

وقد تحقق حلم الست فاطمة لأنه كان موحيا لها بما يجب أن تفعل

فى المشكلة التى احاطت بها . فحاولت أن تنفذ فى يقظتها ما أملاه عليها عقلها الباطن فى الحلم . فقد كانت الرغبة كامنة فى أعماقها أصلا وانشغالها بالامر كبيرا . ولهذا جاء حلمها دافعا لما حققته فى اليقظة . وقد كان الحل الذى اتى به الحلم حلا وجدت فيه الست فاطمة راحة لبالها المؤرق وخلاصا له من نوازع مايجب أن تفعل وما لايجب أن تفعل . والواقع ، على ما يبين من قصة « آخر العنقود » أن العقل الباطن وهو يحيا بدوره فى المشكلة التى يوجد فيها صاحبه يعرض حلولا وعلى العقل الواعى أن يقبلها أو يطرحها فإذا قبلها ، فقد قدر للحلم أن يتحقق .

ويلاحظ أيضا على الصورة التى قدم بها العقل الباطن نتاجه شبيها بالصورة الأدبية والفنية ، فقد توفر فى هذا الحلم التعبير غير المباشر فى هيئة صورة درامية إيحائية . ولم يكن فحواها مباشرا أو صريحا ، بل كان تعبيرا رمزيا مثلما يتحقق فى أرفع ما تجود به قرائح الأدباء والفنانين .

وإذا كان حامل الحل المقترح من العقل الباطن فى حلم « الست فاطمة » فى « آخر العنقود » امرأة لا تعرفها وأدخلت الرهبة إلى قلبها ، فأن حامل الحل فى قصة « الوباء » كان فتاة أحبها قديما تمنى أن يتزوجها ولم تكن من نصيبه . وقد نقلت إليه رسالة العقل الباطن فى حنان صبغ الحلم كله . ولكن الأمر يظل على الدوام واحدا ، أن الحلم هو إملاء العقل الباطن لما يجب أن يكون عليه سلوك الفرد

إزاء مشكلة تعترضه فى حياته . وكلما لقى إملاء العقل الباطن استجابة وتنفيذا من العقل الواعى تحقق الحلم فى الحقيقة ، وبدا التطابق بين العقلين الواعى والباطن .

الحلم تنبؤ بالغيب :

على أننا فى قصة « نشرة الأخبار » نلتقى بحلم من نوع آخر ، ينطوى على قدر من التنبؤ بالغيب ، دون أن يكون للعقل الواعى سلطان فى تدارك مايخبئه ذلك الغيب . إنه حلم أم خليل إحدى ساكنات البيت ذى الطابقين الذى انهار ، ومات تحت انقاضه ضمن من ماتوا زوجها أبو خليل وابنهما ، فقد واصلت صرخاتها وهى تؤكد لهم أنها رأت بالأمس حلما ينبئها بكل ما وقع ، ولم تكن تعتقد أنه سيتحقق على هذا النحو السريع . لقد رأت فيما يرى النائم رجلا غريبا طويلا يرتدى مايشبه العباءة البيضاء يدخل شقتها دون استئذان ثم يصطحب معه زوجها وابنها وهى تسأله وتسألهما إلى أين هم ذاهبون فلا تسمع ردا وإن كانت تعتقد أنهم سيتحدثون فى أمر ما ولسبب ما على عتبة الباب ، ولكن الدقائق مرت دون أن يعودوا فأطلت من باب شقتها فلم تجد شيئا حتى درج السلم ، فأنتابتها نوبة بكاء إلى أن استيقظت مذعورة لتجد ابنها وزوجها بجوارها ، وانحنت نحوهما لتتيقن أنها كانت تحلم حقا .

هنا نجد أن تحقق الحلم قد جاء مصادفة ، لا يمكن الربط فى شأنها بين فعل يتم على مستوى الخيال الذاتى البحت هو حلم أم خليل وبين فعل يحدث على مستوى الواقع المادى هو أنهيار البيت . وربما قيل أن أم خليل كانت قد استشعرت شعورا غير واضح وغير متنبه إليه . ما حدث وهى تسكن المنزل القديم الآيل للسقوط منذ زمن بعيد ، فكل خطوة تخطوها على أديمه يبعث إلى قلبها توجسا من تداعيه وأنهياره . وهذه الاستشعارات المبهمة يختزنها العقل الباطن بينما لا يكترث بها العقل الواعى . ومن ثم تظهر فى الأحلام على صورة نبوءات . فإذا ما تحققت بدت العلاقة بين الحلم والواقع علاقة مصادفة بحت ، فى الظاهر على الأقل .

وفى « قديس فى حارتنا » حدث فى إحدى وقفات عيد الأضحى أن رأت جارتنا أم نادى فى منامها رجلا بثياب بيضاء من قمة رأسه إلى أصابع قدميه ، يطلب منها فى صوت أجش أن تقاسم هى وزوجها عم إسماعيل ماياكلانه من لحم العيد ، وبذلك تنال أمنيتها . ولم تكن جارتنا أم نادى عاقرا بالمعنى التام ، كل ما هناك أنها انقطعت عن الولادة منذ أكثر من خمسة عشر عاما حتى أوشكت أخيرا على اليأس الخالص الذى لا يشوبه قلق ولاشبه قلق . فلما كان الصباح ذاعت القصة بين جاراتها ، وحرصت أن تنفذ ما تلقته من أمر فى المنام .. فلما كان الشهر الثالث تحققت لأم نادى معجزتها ، وبدأ أهتمامها واهتمام جارتنا بشيخنا اسماعيل . فلما أكتمل على حلمها عام ولدت

جارتنا طفلا أبت ألا أن تدعوه باسم اسماعيل ... ووفدت نساء الحارات الأخريات يطلبن المعونة منه . وهذا الحلم ينبيء كما تقول القصة عن التحول الذى سيطرأ على شخصية عم إسماعيل من قاتل قتل زوجته فى سالف الأيام إلى قديس يتبارك به النسوة وذوو الحاجات .

وفى « الوباء » عندما اتجه البطل إلى الزواج من البغى نعمات منعته أنعام ، وهى الفتاة التى كان يحبها قديما وتزوجها غيره فظلت فى مخيلته مثل وردة نضرة نقية . زارته أنعام هذه « زارتنى فى الحلم . وكانت رقيقة معى كل الرقة ، لطيفة معى كل اللطف ، قبلتنى قبلتين : أحداهما فى جبهتى ، والأخرى على شفتى ، وأذنت لى - برغم الفرقة التى بيننا - أن احتضنها قليلا فأحس بدفئها . وبرغم أننى عندما صحوت حاولت أن أنفذ ما كنت قد أعتزمته ، إلا أن الأثر العاطفى الذى خلفه الحلم كان قويا للغاية ، بحيث أننى عندما نمت الليلة التالية تمنيت أن أحلم حلما آخر » وهنا أيضا نجد الحلم يتدخل ليسير أحداث الواقع . ويدفع بها إلى نتائج . فقد عرض العقل الباطن من خلال الحلم على صاحبه حلا من الحلول فارتضاه وسارت أحداث القصة بعد ذلك على مقتضاه مما جعل الحلم يتحقق ويتحول من مستوى الخيال إلى مستوى الواقع .

تأثير الحلم :

ويبدو هنا تأثير الحلم على الشخصية ، كما يبدو أيضا فى قصة « حارس المرمى » لحظات العنف والهزيمة ، ولحظات تبرم حازم باخوته واخواته تراوده أحلام غريبة ، منها حلم يلح عليه دائما وترافقه فيه أمينه ، فيرى أنه معها فى جزيرة مهجورة أو مكان منقطع عن العالم ، لا يعرف كيف وصلا إليه ، ربما عن طريق طائرة وقعت ومات جميع ركابها إلا هو وهى ، أو عن طريق سفينة غرقت بكل من عليها إلا هو وهى . المهم أنهما وحدهما ، ولا يهم ماذا يأكلان أو ماذا يشربان أو يلبسان ، المهم أنهما معا يجريان على الشاطىء المسحور ويتعانقان ، حتى إذا أقبل الليل ناما كل فى حضن الآخر .

وعندما انكسرت ذراع حارس المرمى وهو يذود عن فريقه نتيجة لسقوطه يتردى فى حلم يقظه كابوسى ، هو من بقايا المرحلة التعبيرية التى لا تفارق يوسف الشارونى على أى حال تماما فتمضى لتظهر سواء بطريق مباشر فى بعض القصص اللاحقة (الزحام) أو بطريقة جزئية غير مباشرة مثلما فى هذه الفقرة .. ووجد حازم نفسه فى الملعب من جديد ، ولمح أمه بملاءتها اللف ووجهها الطيب الحنون تجرى فى أرض الملعب وقد انتشر فيه أخوته وهم يشوطون الكرة ويصرخون ، ثم رأى أخاه حمدى يقترب من أمينة ـ التى ظهرت فى أرض الملعب فجأة ـ يحاول أن يشوطها وهو يضحك عاليا .. ها ها ها .. ثم هى

هى هى .. وأمينة تفر منه هاربة وهى تصرخ . وحاول حازم أن يسرع لنجدتها ، لكنه وجد ذراعه مربوطه بخيوط الشبكة وكلما حاول أن يخلصها ازدادت الشبكة التفافا حولها ، وأخوه مايزال يضحك ... ها ها ها ... هى هى هى .. واحس ألما هائلا فى ذراعه .

مادة الحلم انعكاس لأحوال الضمير :

وفى قصة « الزحام » يرقى الحلم إلى مستوى رفيع من الامتزاج العضوى بنسيج القصة فراوى القصة وقد صار على شفا الجنون يصير الوجود كله من حوله كابوسا مختلط المعالم . وقد انعكست فى أحلام نومه ويقظته ظلال ضميره المعذب لإ ثم أرتكبه . وبفضل كون هذا الراوى شاعرا أيضا فقد جاءت أحلامه أغنيات عذبة ومؤرقة معا .

وهذا حلمه الأول : وجدت نفسى فى المولد ، المولد فى الاوتوبيس ، ثمة موكب يتجه نحوى ، يقترب منى أحتشد فيه الناس وهم يذكرون ويكبرون حاملين أعلامهم ومشاعلهم وطبولهم يتقدمهم أبى على حصان كبير من الحلوى لابسا طرطورا شاهرا سيفه ، حوافر حصانه تطأنى وسيفه يضربنى ، من خلفه يتدافع الناس كما يتدافعون لاخذ تموينهم من البقالة ، كما يتدافعون لركوب الأوتوبيس قبل أن ينزل ركابه . يتدافعون ويدوسوننى وأنا أصرخ ولا صوت يخرج فقد امتلأ قمى بالتراب . كنت انضغط تحت حوافرهم وهو يدوسون مفاصل

جسدى مفصلا مفصلا ، حتى ضاع دفتر التذاكر وتبعثرت نقود محفظتى ، وأنا اتشبث عبثا ببقاياها . آه ، سيطردوننى من عملى ، لم يبق بينى وبين موعد نوبتى غير ثلث دقيقة . أحذيتهم واقدامهم ما تزال آثارها داخل مفاصلى ، داخل ركبتى اليمنى على وجه التحديد ، ماتزال آثار ضربة من سيف أبى . جسمى يغمره عرق رائحته كرائحة الخل . سيزحف المرض على قلبى .

وإذا تمهلنا عند تفاصيل هذا الحلم فأنه يجدر أن ننبه إلى الصورة التى بدا بها الأب المتوفى للابن فى الحلم . فصورته هذه تنطوى على مقومات من ماضى الأب الذى كان يشترك قبل أن ينزح إلى المدينة فى حلقات الذكر ، يتمايل فيها يمينا وشمالا ببدانته المفرطة . والابن يرقبه فى فرح ورهبة ، والجميع يقبلون يديه فى اجلال وخشوع فقد كان مرشحا لخلافة الشيخ شعرانى . ولكنه عندما نزح إلى المدينة صرفته لقمة العيش عن انشغالاته السابقة . وفى صورة الأب فى الحلم ينقل الابن عن ذكريات طفولته عندما كان يتردد مع أبيه على الموالد . وفى إحدى هذه المر ات وقف الصغير يتأمل مبهورا حصانا من الحلوى عليه فارس صغير . ثم مر بائع للطراطير فتتبعه حتى أحس فجاة أنه ضاع فى الزحمة . وقد ظلت هذه الصورة متشبثة بمخيلته حتى كبر وأفرغها فى حلمه الكابوس ذاك الذى ينم عن إحساسه بالاثم فى حق أبيه . فحوافر حصانه تطأه وسيفه يضربه .

ولما كان الأب على أى حال قدمات ، رحل وولى فرباطه بهذا العالم المادى واه مما يجعل الابن يراه فى الحلم راكبا جوادا من الحلوى ، هشا وسريع الذوبان .

وتختلط بالحلم دقائق من الحياة اليومية للحالم ، منها حين يرى نفسه محصلا للتذاكر وهو يعمل محصلا فى الأوتوبيس فعلا ، ويرى الناس تتدافع كما يتدافعون لاخذ تموينهم من البقالة ، وقد عمل الابن الحالم فى بقالة أبيه قبل أن يلتحق بشركة النقل الداخلى .

وأخيرا يأخذ تذكر الحلم صورة الاحساس بوطاته على الجسم بعد الاستيقاظ فيحس داخل ركبته اليمنى بأثار من ضربة سيف أبيه وأن دلت هذه الجزئية على شىء فعلى أن وطأة ذلك الحلم الكابوس ثقيلة فهو ليس من الاحلام العابرة بل هو نابع من ألم دفين فى أعماق الابن الحالم يشعر بأثار موضعية له .

ثم تتضمن قصة « الزحام » حلما آخر من أحلام فتحى عبد الرسول . يقول « فى الفجر لمحت والدى فى ركن الغرفة يرتدى بدلة مفتش فى شركتنا » ، وقد جلس متربعا وهو يتمايل يمينا ويساراً ، المانوفستو بيده ينشد منه : آه ياجبار ياقاسى . أنا أبوك ياناسى ظل يردد نشيده كأنه فى حلقة ذكر حتى تذكرت الفاتحة ، رددتها ، أختفى غير أنه عاد فيما بعد . كان لا يعود إلا فى الفجر أولا ، ثم تعددت زياراته فى كل وقت .

وفى جزئيات هذا الحلم نجد تأثير انصراف الابن الحالم إلى تاليف

الأغانى ، وقد لقى بسبب ذلك من أبيه أثناء حياته كل صنوف الزجر من شتم وضرب وتهديد بالطرد . وكان ذلك سببا فى سعيه الحثيث للعثور على عمل ، والالتحاق بعمل المحصل بشركة الأتوبيس على الرغم من أن سمنته كانت تجعل من هذا العمل عبئا شاقا ومرهقا ، ويعرضه لكثير من الهوان والسخرية منه ، ما كانت تحتملها نفسيته المرهفة .

ويختلف حلم فتحى عبدالرسول عن حلم الست فاطمة فى أن أعماق الست فاطمة كانت تبحث عن حل لمشكلتها ، أما فتحى عبدالرسول فما كانت أعماقه تبحث عن حل ، بل هى إزاء تأنيب ممض لضميره ، لم يكن حلمه سؤالاً ، بل كان صرخة ، إننا فى قصة « الزحام » نواجه حالة من حالات اختلال الشعور ، تدفع إلى صورة كابوسية ، تظل حلاوة تفاصيلها راجعة إلى انبثاقها من روح شاعر مرهف من مؤلفى الأغانى ، ولكن المحنة التى انشبت مخالبها فى كيانه هى التى يجدر أن توضع موضع الاعتبار الأول .

والكابوس الممسك بتلابيب فتحى عبدالرسول كابوس لا صحو منه ، فهو ليس كابوساً يتأتى الهرب منه بالاستيقاظ ، بل هو كابوس مقيم ، لأن الذى تعرضه القصة ليس سوى حياة فتحى عبدالرسول كلها .

وفى قصة « موجود عبدالموجود » يرى هذا الشخص المهدد بانفضاح علاقته الآثمة بمحرم من محارمه ، يرى المداسين اللذين

اشتراهما لزوجته هدية يوم عرسها ، وتركتهما عند باب الغرفة لتلقى بنفسها من السطح منتحرة عندما فاجأت زوجها يضاجع أمها - يراهما فى منامه يتحركان - كأن إنساناً يضعهما فى قدميه ، ويتجولان بحرية على جدران غرفته ، وكلما بلغا سقفها سقطا فوق رأسه فيدفعهما بعيداً ، هو ينتفض خوفاً ليعاودا رحلتهما ، بل وتبدو أيضاً الشيخة مديحة لموجود عبدالموجود فيما يشبه حلماً من أحلام اليقظة كابوسى الطابع .

إن الحلم هنا أبلغ تعبير عما يعتمل فى كيان الحالم من خشية الانفضاح ، فهذان المداسان الأحمران إنما يشيران إلى اتهامه ولا يبتعدان عنه مهما دفعهما بعيداً عنه ، وبذلك يكمل الحلم برموزه بناء الشخصية المؤرقة .

الحلم يحقق التعادل :

وفى قصة « مع فائق الاحترام » نجد الموظف المسن الذى أهانه رئيسه الشاب ، عندما يعجز عن أن يتخذ موقفاً من هذا الرئيس يرد به على إهانته له ، ينفس عن لواعج حنقه وإحساسه بالقصور عن إتيان فعل إيجابى واقعى،يتردى آخر النهار فى حلم يحقق التعادل الذى لا غنى عنه لتمضى الحياة ، والتوازن الذى يدافع به الوجود الإنسانى عن ضغوط الخارج واعاديه ، ويكتسى حلم محمود زعتر الموظف بإحدى المصالح الحكومية والذى لم يبق له الاسنتان يحال

بعدهما إلى المعاش ، يكتسى بألوان المأساة الصغيرة التى حدثت له أثناء النهار ، « أحس بإرهاق يجتاح كل كيانه فانكمش فى أحضان زوجته كأنه جنين فى بطن أمه ، ثم حاول جاهداً أن يجلب النعاس إلى ذهنه القلق المتوتر حتى سرى فيه الدفء والخدر ، وكان الوقت يشبه الفجر حين وجد نفسه فى الطريق إلى عمله وسره أن يذهب محلقاً فى الفضاء فارتفع فى جلسته فوق عمارة المدينة وسياراتها وناسها حتى وصل إلى مصلحته وهو يحلق فوقها » . ويمضى الحلم فى تفاصيله كالآتى : « وكان الأستاذ شديد قد عقد اجتماعاً لموظفى السكرتارية فانصرف الجميع عما كان يحدثهم فيه ومضوا ينظرون إليه هو فى دهشة وحسد ، وهو نفسه يعجب من هذه القدرة الجديدة الخارقة ، وبعد أن دار عدة دورات فوقهم هبط أخيراً بينهم ، ويبدو أن الأستاذ شديد حاول أن يستأنف ماكان يلقيه من تعليمات ، فقد سمعه يقول : إنه يجب أن تفرق بين وافر التحية وفائق الاحترام ، وعندئذ لاحظ زعتر أن رئيسه فقد كثيراً من طوله وبياض بشرته وأنه أقرب إلى القزم الأسمر ، وكان زملاؤه يقاطعون هذا المسخ أثناء حديثه ، أما هو فقد وجد نفسه يقهقه ، ولقد حاول أن يمنع نفسه من الضحك فى حضرة رئيسه فلم يستطع على حين كان الأستاذ شديد ينظر نحوه متوسلاً أن يصمت ، ولكن العكس هو الذى حدث ، فقد أخذ الباقون يشتركون معه فى الضحك ، بل إن أحدهم اقترب من هذا « الشديد » وصفعه على قفاه فانخلعت نظارته النظيفة البيضاء ووقعت على الأرض على

حين انحنى شديد يحاول التقاطها . ثم يمضى الحلم ، وفجأة أدرك السيد محمود زعتر أنه وصل إلى المصلحة حافياً وبملابس النوم ، فخجل من نفسه خجلاً شديداً ، وحاول أن يختفى أو يبحث عن حذاء على الأقل يضعه فى قدميه ، وفى لهفته واضطرابه فتح عينيه ، وكان ضوء الصباح قد أخذ يتسلل إلى غرفة نومه ..

إن قصة « مع فائق الاحترام » تحكى عن حالة نفسية من أول كلمة فيها إلى آخر كلمة . بل وترد فيها عبارة « حلم اليقظة ، عباشرة وبلا مواربة . ويجدر أن نلاحظ مفردات الحلم وارتباطها بأبجدية رموز الحلم ، كما يستحق وقفة منا فى القصة إحساس زعتر بالندم لأنه لم يقرب جسداً لأنثى غير امرأته ، ثم تأجج شهوته بالصباح وانطفاؤها فى الليل ، إن عدم قدرة الشخصية (محمود زعتر) فى الواقع تسلمه إلى الحلم حيث يجد عالماً تعويضياً مريحاً وملائماً على خلاف العالم العدوانى الضاغط المحبط فى ساعات اليقظة ، إن الشخصية تجد تفتحها ونماءها فى الحلم على نحو لا يتأتى لها فى الحاضر اليومى ، وبذلك لا يكون الحلم مجرد نزوة عابرة ، بل هو الامتداد الحتمى لحياة الشخصية ، والمرآة الصافية لرغباتها وآمالها ولجوانب أخرى قد تخفى فى التفاصيل اليومية ، فالحلم كمطلب فنى يعكس الشخصية ويكملها .

الحلم يتيح التحرك :

ومن ثم يبين مما تقدم أن يوسف الشارونى يتيح « بالحلم » لشخصياته فرصة للتحرك أرحب ، فلا يقوم بناؤها على مجرد التنقل بين الماضى والحاضر فحسب ، بل وعلى التنقل بين الملاحظة والفانتازيا أيضاً كما رأينا فى قصتى « حارس المرمى » و« مع فائق الاحترام » وفى القصة الأولى تكاد الصورة تقترب من مشاهد باليه عصرى ، وفى القصة الثانية تقترب كثيراً من مشاهد أفلام الرسوم المتحركة ومسرح العرائس ، وكذلك من الخيالات الشعبية التى يتردد فيها التوق إلى الصعود والتحليق .

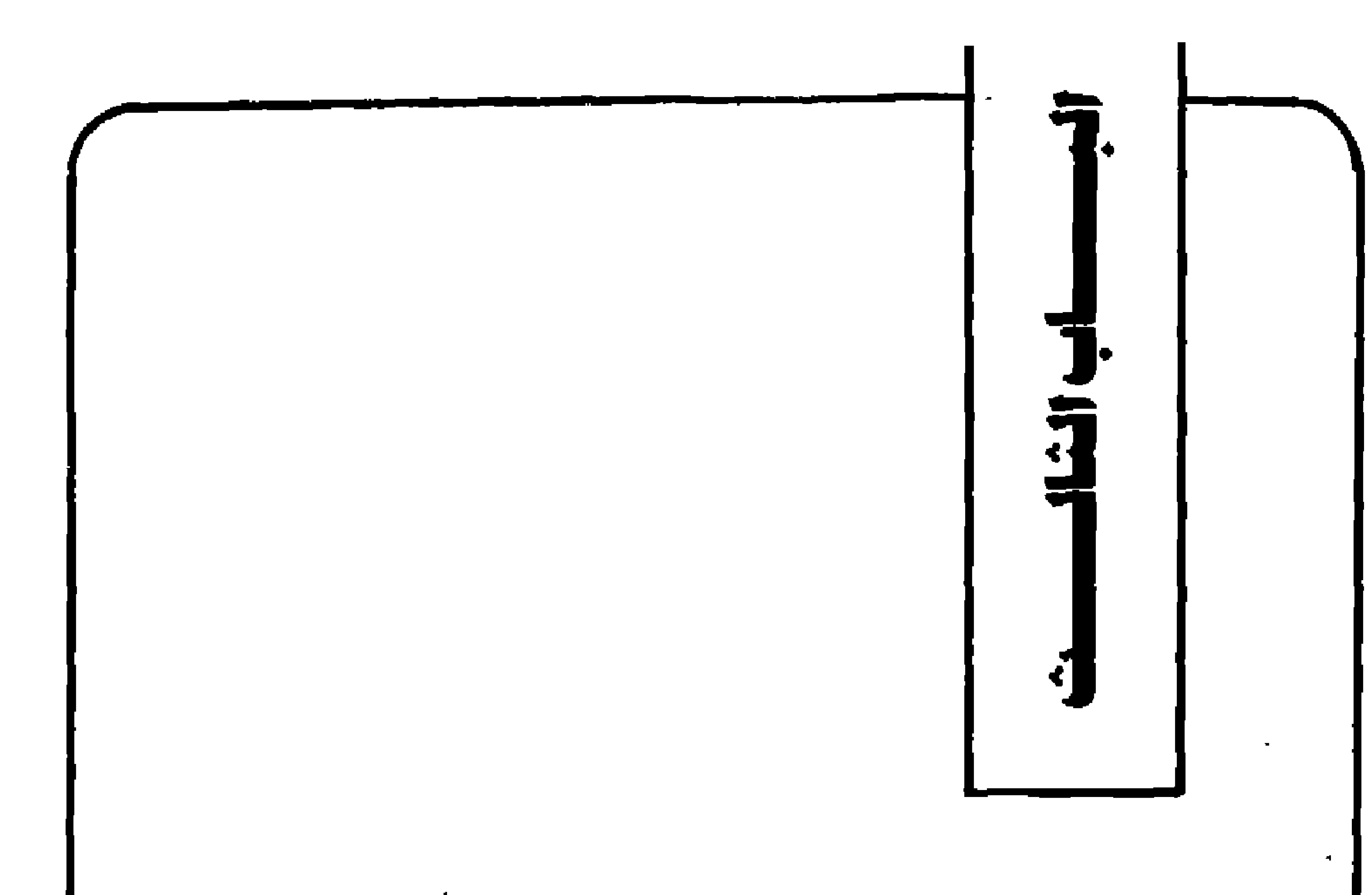
وإذا كان الحلم يعبر عن الشخصية وعلاقتها بأحداث الواقع ، ويصل الحاضر بالماضى ويطل على المستقبل ، فإن أوجه الشبه كثيرة بين الحلم والتعبير الفنى ، فكلاهما ينبع مما يعرف « بالخيال » وتلعب فيه « الرموز » دوراً فعالاً ، وكذلك عملية « التجسيم » المولدة للصور ساكنة كانت أو متحركة ، كما تؤدى عملية « التنكر » دورها فى التعبير غير المباشر ، وهو ما يتفق مع أصل من أصول الفن لأن التعبير المباشر مجاله الخطابة أو المقال ، ولذلك ففى « حارس المرمى » تتحول خشية البطل من أعباء الحياة الجسام الملقاة على عاتقه إلى كرة تسدد إلى مرماه ، وسقطة على الذراع تسبب كسرها ، وتتنكر الرغبة فى إثبات الوجود أمام الرئيس الشاب فى قصة « مع فائق الاحترام » إلى حلم الطيران ، ويزداد الشبه بين الحلم والأدب عندما نلتقى « بالمدرسة

التعبيرية » حيث يبدو الواقع بغير نسبه الحقيقة ، ويتحول فى بعض الأحيان إلى كابوس ، تطول فيه أنوف البشر وتنحنى هاماتهم ، وتنبعث روائح كريهة من لفافات يحملونها ، وتقطر الدماء من آذانهم ، إلى غير ذلك من الصفات التى تحيلهم إلى مسوخ نطالعها فى قصص مثل « فى الطريق إلى المصحة » و« دفاع منتصف الليل » و« سياحة البطل » وغيرها من أعمال يوسف الشارونى ، حيث ردود فعل الواقع الخارجى على الشخصية تتفاوت تفاوتاً يمكن إيجازه فى مستويات الشعور الآتية :-

(١) مستوى الإحساس الواضح بالعالم الخارجى .

(٢) مستوى ما قبل النطق ، أو الكلام الذى نعده قبل أن نتفوه به ، وقد يحدث أيضاً أننا لا نتفوه بعد أن أعددناه بداخلنا . وهو كلام بلا قناع أو زيف ، لأنه يسبق لحظة ارتداء الزى الاجتماعى .

(٣)أحلام اليقظة . (٤) مستوى ما قبل النوم . (٥) الحلم الحقيقى . (٦) الكابوس . (٧) الهذيان . (٨) المرض العقلى واختلال الشعور .



من الذى يتحدث في قصص يوسف الشارونى

صدرت فى عام ١٩٧٤ فى سلسلة « كتاب اليوم » مجموعة قصصية ليوسف الشارونى بعنوان « آخر العنقود » تضمنت ثلاث عشرة قصة مختارة من كتاباته القصصية التى أثرى بها الحياة الأدبية عندنا على مدى ثلاثين عاماً .

وقد أتاحت هذه المختارات الجديدة الفرصة لمعاودة البحث فى نواحى الإبداع الفنى عند يوسف الشارونى ، وإذا كان هذا البحث يفتح المجال أمام العديد من القضايا النقدية التى يثيرها إنتاج هذا القصاص الرائد الذى كرمته الدولة بجائزتها فى القصة القصيرة ، فإننا على هذه الصفحات نريد أن نقف بالتأمل عند نقطة تتعلق بالبناء الفنى فى قصص يوسف الشارونى ، مقدرين أن قارىء هذه القصص يجد نفسه يتساءل : « من الذى يتحدث فى قصص يوسف الشارونى ؟ » ، ومن المفيد حقاً أن نستجلى كيف يتصور القصاص ذلك الذى يروى قصصه ، فمن كتابات يوسف الشارونى ذاتها[1] يبدو اهتمامه بتحديد وضع الراوى من شخصيات القصة وأحداثها ، وأن فى طرح السؤال عمن يحكى القصة وفى الإجابة على هذا السؤال ما يوصل أيضاً إلى تحديد نوعية المادة الخام التى تتشكل منها شخصيات يوسف الشارونى بصفة عامة .

---

(١) كما فى الفقرة الأولى من القسم الثامن من كتابه المساء الأخير وهذا القسم بعنوان الحلم والتجربة .

المؤلف يروى القصة :

وتحتاج الطريقة التى يروى بها يوسف الشارونى عن الشخصيات فى كل من قصة « الرجل والمزرعة » و« اللحم والسكين » و« قرار التعيين » و« الحذاء » و« أنيسة » و« سرقة من الطابق السادس » وقفة فى مجال الإجابة على السؤال الذى تصدينا له ، ففى هذه القصص نجد المؤلف يحكى القصة مباشرة ، دون حاجة إلى الالتجاء لراوية من داخل الأحداث أو على هامشها ، كما سنراه يفعل فى قصص أخرى كثيرة .

والواقع أن هذه الطريقة المباشرة التى يدخل بها يوسف الشارونى إلى الحدث وشخصياته يمكن أن تضع موضع التساؤل الطرق الأخرى غير المباشرة التى لجأ إليها فى قصصه الأخرى ، ففى « قرار التعيين » يحكى لنا المؤلف بلا مواربة أو دوران عن شخصية شحاته عبدالمتعال ، وماذا كانت ردود فعله إزاء علمه بنبأ وفاة الشاب حسن أبوالليل المفاجىء ، ويدفعنا ذلك إلى أن نتساءل لماذا لم يلجأ يوسف الشارونى إلى مثل هذه الطريقة المقتصد فيها ، المحتفظة لشخصيات القصة بالقدرة على الإقناع ونحن نطل عليهم مباشرة من خلال ريشة المؤلف بلا حاجة إلى وسيط راوية يقودنا إليهم ويعرفنا بهم ؟!

ومع طرح السؤال ، تفد الإجابات التى نستقيها من القصص ذاتها ..

المؤلف يسمع القصة فيرويها :

ولا يميل يوسف الشارونى إلى الوقوف كثيراً عند منهج السرد المباشر للقصة ، بل هناك فى أغلب الأحوال راو للقصة من داخلها ، ويجعله المؤلف شديد الاقتراب من شخصياتها ، وعلى الأقل من شخصيتها المحورية .

ولنضرب مثلاً على ذلك ما يجرى فى قصة « نشرة الأخبار » فقد كان بالإمكان أن تسرد أحداث القصة مباشرة على لسان كاتبها ، ولكن يوسف الشارونى آثر أن يجعل هناك من يرويها ، وينسب القصة إليه . فتبدأ القصة بالآتى : « كانت حارتنا الصغيرة .. » .. بدلاً من « كانت الحارة الصغيرة » فالقصة وشخصياتها إذن لا ترى مباشرة بعين المؤلف بل بعين ذلك الراوية الذى يقتصر دور المؤلف منه على الاستماع إليه وتدوين مايقوله ، ثم تمضى القصة بعبارات كهذه « وكان أهل حارتنا ... » ، و« أصبح لحارتنا » ... بدلاً من « كان أهل الحارة ... » ، و« أصبح للحارة » ولعل السبب فى اختيار راوية للقصة يفرق بينه وبين القصاص كاتب كلماته هو أن يوسف الشارونى حريص فى قصصه على أن تأتى الرواية ممن كان لصيقاً بالشخصيات أو قريباً منها ، ويبين ذلك بشكل أوضح فى قصة « رأسان فى الحلال » حيث يعنى المؤلف عناية خاصة بأن تكون الراوية جارة لصيقة بالآنسة بسيطة ، وأخيها حبيب أفندى ، بحيث

تستطيع الراوية أن تقص علينا كثيراً من التفاصيل المتعلقة بهاتين الشخصيتين المتفانيتين فى حب بعضهما بعضا ، ولا يجدان حلاً لزواج كل منهما إلا بإجراء بدل ، فيرضى « حبيب أفندى » أن يتزوج « دميانة » الفتاة الدميمة على أن يتزوج « عريان أفندى » شقيق دميانة من « بسيطة » ويتمكن يوسف الشارونى من خلال جعله الرواية على لسان الجارة الصديقة أن يبسط لنا العديد من التفاصيل التى تتألف منها شخصيتا بسيطة وحبيب أفندى ، ومن بعدهما عريان أفندى ودميانة ، ولما كان زواج البدل من العادات المألوفة لدى الأقباط على الأخص ، فقد جعل المؤلف راويته ـ وهى تلك الجارة المسلمة ـ تلتقط بفضول أكبر وبملاحظة أدق الكثير من دقائق الحياة التى يحياها أبطال القصة الأقباط ، مثل « الجبنيوت » وهو الخطوبة الرسمية ذات الطقوس الكنسية لدى المسيحيين .

وهكذا نستطيع أن نقول إن الإجابة عمن يتحدث فى القصة هو أحد المنافذ الأساسية للتعرف على بنيان شخصيات يوسف الشارونى ، وتتدرج الإجابة على هذا السؤال من خلال قصصه فنجد الراوية عادة شخصاً لصيقاً بالأبطال ، صديقاً كما فى قصة « رسالة إلى امرأة » وقصة « ناهد ونبيل » ، أو جارة كما فى « رأسان فى الحلال » ، أو حبيباً مفضلاً كما فى قصة « الوباء » أو من أبناء الحى ذاته كما فى قصة « نشرة الأخبار » أو من أهل البلدة كما فى قصة « الأم والوحش » ، وفى هذه الحالات يتوخى يوسف الشارونى أن

يكون راويته محايداً ، فتجيء تعليقاته أحكاماً خارجية يسقطها على الأحداث والشخصيات المروى عنها ، وعلى سبيل المثال ، فإنه من خلال شخصية الصديق فى قصة « ناهد ونبيل » يقدم يوسف الشارونى تحليلاً موفقاً لشخصية المرأة .

الراوى المزدوج :

فى قصة « باختصار » يروى لنا القصة من سمعها تروى على لسان شخص آخر . فهناك راوية أول هو شقيق المرأة المتوفاة الذى يريد أن يروى باختصار قصة حياة شقيقته إلى الراوية الثانى الذى تجمعه به عرضا واضطرارا غرفة فى فندق المدينة لم يجد غيرها خالية فساقته الصدفة إلى النزول فى الحجرة التى شغل فيها ذلك الراوية الأول سريراً فى طريق عودته من بلدته القريبة ليلحق بالقطار غدا صباحا .

ما الذى جعل يوسف الشارونى فى قصة « باختصار » يلجأ إلى الراوية المزدوج أو المركب على هذا النحو ؟ أن الأمر يتعلق هنا أيضا ببناء الشخصية فى قصصه . ويجدر أن نقف مليا عند الإجابة على هذا التساؤل .

إن الراوية الأول أو المباشر هو شخص تنهشه أزمة داخلية ـ أنه يعانى ويتعذب . ورغم إنه لا يدخن ولا يشرب أصلا ، فإنه يقضى الليل مؤرقا فى غرفته بالفندق يدخن السجائر .. ويشرب الخمر . إن ثمة شيئا يعذبه ويبحث عمن يبوح له بسبب ألمه الدفين . ومن هنا

وجدت الحاجة إلى ظهور الراوية الثانى الذى سيروى لنا بدوره القصة كلها . ولكن ما الذى دعا إلى أن يكون هذا الراوية الثانى شخصا غريبا عارضا عابرا فى حياة الراوية الأول يلتقى به فى غرفة بفندق سيغادره كل منهما فى صبيحة اليوم التالى ، فلا يلتقيان بعد ذلك أبدا إذ يذهب كل منهما من تلك الغرفة إلى حال سبيله ؟

ربما كان السبب هنا حاجة فنية يجدها يوسف الشارونى فى بعض الاحيان ضرورية ، وهى أن ينقل إلينا الحدث كله من خلال شخص محايد ، لم يكتو بنار الحدث ، وإنما وقف على هامشه يتابعه أو يسمع به فحسب .

أما تلك العلة الدفينة ، أو السر الدفين الذى يعذب الراوية الأول فيبحث عمن يبوح له به حتى يزيح عن كاهله عبء معاناة تعذب ضميره فيكشف عنها السؤال التالى ايهما تفضل ؟ أن تعيش على هامش الحياة مائة عام أو تعيش فى قلب الحياة ثلاثين أو أربعين عاما ؟ ولم يكن الراوية المذكور بحاجة فى الواقع إلى جواب ، فقبل أن يعطى مستمعه فرصة للاجابة مضى يقول : هذا هو السؤال الذى أجابت عليه اختى ، لقد فضلت أن تستمتع بكل مباهج الحياة وأن تموت فى الثلاثين من عمرها على أن تحرم هذه المباهج لتعيش سبعين أو ثمانين عاما .

وقد كان للراوية يد فيما اختارته اخته . فلما ماتت بدأ الشك يأكل قلبه ، والأيمان بصحة ما شجعها عليه يتزعزع فيزلزل شخصيته .

ومن هنا يبدا بناء يوسف الشاروني لهذه الشخصية المحورية . ويختار فى التفاصيل التى سينسج منها قصته حدثا صغيرا يرمز إلى الحدث الكبير .. تماما كما فعل فى قصة « حارس المرمى » و « آخر العنقود » وغيرهما ، ولكن هنا يتضاءل استخدامه للواقعة ذات البعدين لتكون مجرد جزئية فى البناء الفنى لا لتكون العمل الفنى كله . وهذا الحدث الصغير أفصحت عنه هذه الفقرة من فقرات القصة « كانت تصغرني بعامين ، وإني لإذكر أن والدى تركانا ذات مساء وحدنا ـ عندما كنا أطفالا ـ وذهبا فى زيارة قريب ، ورأيت أن ألعب لعبة مبتكرة مع أختى ، فاتفقت معها على أن يحاول كل منا إخافة الآخر لنرى من ينتصر ؟ وفعلا بدأت أكشر وجهى ، أحدق فيها بعيني ، واكشف عن أسناني وأقلص أصابع يدى العشر وأنا أقف وانحنى وأقترب وابتعد محدثا أصواتا مخيفة كأنها لا تصدر عنى ، وقامت هى بمحاولة شبيهة بذلك ، ولما كانت أصغر منى ، فقد نجحت فى اخافتها وساعد على ذلك جو المساء ، فما لبثت أن نسيت أنى أخوها وحسبت أنى عفريت أو شيطان وإذا بها تصرخ فى رعب وتحتمى بى منى فتحضنني ، وهى لا تستطيع السيطرة على أعصابها أو صراخها ، وإذا بفزعها يفزعنى فما لبثت أنا الآخر أن صرخت وتشبثت بها وأنا أبكى . (رسالة إلى امرأة ـ ص ١٤٢ و ١٤٣) فهو قد نصحها بأن تفضل حياة المتعة القصيرة على الموت البطيء الطويل . وعندما ماتت أنتابه الجزع خشية أن يكون قد اخطأ فيما

نصحها به ، ولهذا فإن به رغبة ممضة أن يطرح قصته مرة تلو الأخرى ، إيفاء لحاجة داخلية به إلى أن يلقى اجابة تشفى غليله وتهدىء اضطرابه الذى لا يعرف هدوءا .

وفى قصة « نظرية الجلدة الفاسدة » يعود يوسف الشارونى إلى منهج « الراوى المزدوج » فراوى القصة يحكى عن لقائه بمسافر ركب قطار الصعيد من محطة المنيا وزامله فى رحلته حتى محطة الجيزة حيث نزل الراوى .

لم انتبه إلى وجوده إلا حين تحرك القطار وانصرفت عن التطلع من نافذته لأراه جالسا أمامى على المقعد المقابل .. ومنذ لمحت عيناى عينيه كان واضحا أنه يتلمس وسيلة للتحدث معى . ولم أكن أقل منه رغبة فقد ركبت بعد ظهر اليوم من محطة أسيوط ، وقرأت الصحيفة اليومية ولم يبق أمامى إلا أن أحدق تارة فى الجالسين وتارة فى الحقول وأعمدة التليفون التى تهبط وترتفع وتهبط وهى تركض إلى الوراء ...

وفى غمار الرغبة التى تنتاب المسافرين فى سفر طويل إلى قطع الوقت وتبديد الملل بالثرثرة فى موضوعات شتى ، تطرق رفيق السفر إلى الحديث عمّا أسماه نظرية الجلده الفاسدة وبعد أن عرفها ببضع كلمات موجزة مضى إلى التدليل عليها وإيضاحها بأمثلة مما وقع فى قريته . وبذلك تحول رفيق السفر إلى راو ثان للقصة . بل مالبث أن أصبح هو الراوية الاساسى ، وتراجع الراوية الأول إلى مقام ثانوى

مكتفيا بالاستماع إلى حكايات رفيق السفر عما يحدث فى قريته من أحداث تعزز من نظريته التى بدأ كلامه بها ، وقد لخصها فى أن تقام أجهزة تكلف آلاف الجنيهات لسحب المياه وترسيبها وترشيحها وتعقيمها ومد آلاف الامتار من الأنابيب لتصل أخيرا إلى منزلك ، ولكن جلدة صغيرة فاسدة فى صنبور بيتك تعكر عليك طمانينتك وتجعل من تلك المياه المرشحة المعقمة تهديدا لك . (مجموعة آخر العنقود كتاب أخبار اليوم ـ العدد ٧٧ أبريل ١٩٧٤ ـ ص ١١٤) .

وإذا تقصينا عن صفات الراوية الثانى نجد أنه يقرأ كثيرا فى الأدب وفى العلوم الطبيعية ، ويحب أن يطعم هذا بذاك . وهو يقدم شكاوى إلى المسئولين « لايخدعك مظهره ، فقد كان وقتها لا يخاف أحدا . وهو ثرثار . وله نظرات فى شئون الحياة والاجتماع والإنسان . وواضع نظريات فى كل هذه الأمور .. يفلسف العلاقة الزوجية بقوله هل تعرف أنه إذا لم يتحقق هذا الاختلاف المتكامل بين الزوجين فأنه يحدث أحد أمرين إما أن يقع الفراق والطلاق ، وإما أن يحدث العكس فيبهت الزوجان أحدهما على الآخر بحيث يتقاربان لا فى الطباع والعادات فقط بل فى الشكل أيضا . فأن وجه كل منهما بل ربما معالم جسمه كذلك تبهت على الآخر . (كتاب اليوم . ص ١٢٦) كما يعلن رفيق السفر النظرية التالية أيضا أن الشخصية القوية هى ببساطة الشخصية التى لا ترى إلا وجهة نظرها أما لشخصية التى تقيم وزنا لوجهات النظر الأخرى فهى تدفع هزيمتها ثمنا لانصاف .

الآخرين . أنها تقيم فى داخلها عيونا للخصم (كتاب اليوم - ص ١٢٣) وهو يستخلص هذه النظريات من وقائع الحياة اليومية .. بمنهج استقرائي .. قائم على الملاحظة والتجربة والاقتناع . وقادر هو على الإدلاء بأكثر من أثبات ودليل واقعى على مايقول.أما أهم نظرياته فهى « النظرية الكلية » أى أن الدولة كل لا يتجزأ . لا يمكن أن يختل تصرف دون أن يعنى ذلك اختلال بقية التصرفات . (كتاب اليوم - ص ١٢٧) وهو يطلق على نظريته تلك أيضا النظرية الوبائية فالخلل هنا كالوباء سريع العدوى ، سريع الانتشار ، فضلا عن أن هذا الاسم يحمل صفة الشر الذى يدل عليه . بينما تسميتها النظرية الكلية لا يحمل إلا صفة محايدة (كتاب اليوم . ذات الموضع) وهو يدقق فى عناوين نظرياته ويناقشها طويلا ، فهو ما يلبث أن يعود إلى تفضيل الاسم الأول لأن حياده يجعل النظرية تنطبق فى حالتى انتشار الجلدة الفاسدة والجلدة الجيدة أيضا .

وهو أى الراوى الثانى الذى اسمه صالح يتكلم عن تطبيقات لنظريته الكلية فى مستشفى القرية ثم ينتقل إلى الحديث عن شخصية رائعة تحمل كل ماق الحياة الاجتماعية من متناقضات ، تقوم باكبر الجهد فتذهب المكافاة إلى آخرين ثم يبدر منهم الا كل اهمال وكسل واستهتار . فيه كل الصلاحية ولكنها تتنكر عليه لأسباب لا صلة لها بالكفاية ، فقد « قيل له أمامك عقبتان : عمرك وساقك (الخشبية) مع أنه كان سيصبح المدرس الوحيد فى قريتنا ، الذى لا يقف النيل

حجة معه فى التأخير حضورا والتبكير انصرافا .. ومع ذلك لم يهجر صالح مهنة التدريس التى عشقها وعشقته . وبعد أن أغلق كتابه ، عندما افتتحت الحكومة مدرستها ، حاول أولا أن يلتحق مدرسا بالمدرسة الجديدة .... فلما حيل بينه وبين رغبته جعل منه الأهالى مدرسا خصوصيا لأطفالهم ، لاسيما إذا كانوا فى صف القبول للإعدادى . وقد تفانى صالح فى رعاية تلاميذه الصغار . فكنت تراه عصر كل يوم وهو يعرج بساقه الخشبية بين بيوت هؤلاء الاطفال ... وقبل الامتحان بيوم شوهد صالح وهو يصطحب الاطفال الستة ويعبر بهم النيل إلى المركز حيث أشرف على تدبير مكان يبيتون فيه خلال يومى الامتحان واستعاد معهم ليلتها مواد اليوم التالى .. وفى الصباح صحبهم إلى لجنة الامتحان يطمئنهم ويبث فى نفوسهم الثقة . وبين كل مادة وأخرى يراجع معهم موضوعات المادة التالية . وفى اليوم التالى فعل ما فعله فى اليوم السابق حتى إذا ما أنتهى الامتحان استعاد اجاباتهم ليطمئن إلى نتيجتهم ، فلما أعلنت النتيجة صدق ما تنبأ به ، بل فاقت النتيجة تنبؤاته . كان أحد الاطفال الستة أول منطقته التعليمية كلها . بذلك كانت مدرسة القرية أولى مدارس المنطقة . نتيجتها مائة فى المائة وأحد طلبتها الأول على تلاميذ المنطقة كلها . واحتفلت المحافظة بعد ذلك بعيدها السنوى ، فقدمت المنطقة التعليمية جوائز لهيئات التدريس بمدارسها المتفوقة وفى مقدمتها مدرسة القرية . ودعى ناظر المدرسة ومدرسو السنة السادسة

الابتدائية ومدرساتها ، وحصل كل مدرس ومدرسة على مكافأة قدرها خمسة جنيهات . أما الناظر فمنح شهادة تقدير ، وحاول صالح أن يحضر الحفل فمنعوه بدعوى أنه لا يحمل بطاقة دعوة » ويكتشف الراوى الأول الذى اسمه صالح أن الراوى الثانى الذى اسمه صالح أيضا إنما يحكى تجربته هو شخصيا . صحيح أنه فى أول الرواية يذكر أنه إنما يحكى عما حدث لاصدق أصدقائه بل « لعله صديقى الوحيد فى القرية » إلا أنه عند نهاية الرواية يتضح أنه لا يحكى قصة أحد غيره .. ويفضحه فى ذلك ساقه الخشبية ، التى عرضها فى الرواية على أنها كانت عائقا منع من تعيين صديقه المذكور مدرسا بالمدرسة الحكومية الجديدة .

واذ يشترك الثلاثة الراوية الأول والراوية الثانى والمروى عنه فى الاسم « صالح » نجد أن الشخصية التى نواجهها فى القصة تضحى واحدة وبخاصة عندما نلتقى فى بداية القصة بالفقرة الآتية .. إلى أن وجدت صوته يعلو ووجهى يقترب محاولين التغلب معا على ضجيج القطار . حينا أفلح فأميز صوته ، وحينا يختلط صوتانا بضجيج القطار فلا أعرف هل هو صوته أم صوتى الذى اسمع ، وهذا الايحاء بوحدة الشخصية يدفع إلى غرس التجربة المحكى عنها فى أعماق القارىء ذاته .. وتصبح التجربة المروية تجربة تتعلق بكل منا وليست تجربة ينفرد بها مدرس مغمور فى قرية نائية . ذلك أن « نظرية الجلدة الفاسدة » هى « نظرية كلية تعنينا جميعا . وما حدث فى قرية صالح

يحدث فى كل قرية بل وفى كل بندر ، وفى كل بيت أيضا .

وليست هذه أول مرة يستخدم فيها يوسف الشارونى الاسم الواحد لاكثر من شخصية فى القصة ففى « القيظ » نجد اسم « محمود » مشتركا بين بطل القصة الشاب المثقف « وهذه لعنة كافية فى هذا العصر » وبين بائع السجائر و « اقترب محمود من دكان محمود ... » وكانت الحرية بالنسبة لمحمود المثقف محاولة الأفلات من عادة بينما كانت الحرية بالنسبة لمحمود بائع السجائر الارتباط بعادة يّحبها ويألفها إلا أن أيا منهما لم يعرف على أى حال الحرية الحقة « الحرية التى لا تحيا إلا فى الضرورة » على أن العلاقة الشخصية هذه تصبح قطرة فى بحر خضم بواسطة الراوى الذى يوسع من رقعة مايرويه حتى يصير موضوعه هو حال المدينة فى يوم قائظ لم تعان مثله من نصف قرن . ومن خلال وصف تفاصيل الحياة التى أصابها العطب بسبب هذا الظرف شديد الوطاة ينقلنا الراوى من الخاص إلى العام . على أن المحور الإنسانى فى القصة يظل متمركزا فى هذه الفقرة : أن أولئك الذين يقررون أن يقيموا معركة ضد عادة سيطرت عليهم وما من سبب إلا أن يثبتوا أمام أنفسهم أنهم أمام قوى لا يخضعون لها ، وهم يجدون فى هذا مرانا لذيذا لارادتهم يدركون بعد ساعة واحدة ، أو ربما بعد شهور ، أنهم خلقوا معركة كى يثبتوا فيها هزيمتهم . فلا مهرب للإرادة من الضغوط الخارجية .

الضمائر الثلاثة :

تبدأ قصة سياحة البطل بالمؤلف يحكى عن مؤمن عبد السلام عيد الذى يبحث عن شقة متواضعة باجر متواضع . ولم يكن من اليسير العثور على بغيته بسبب أزمة المساكن المستحكمة . فى صباح يوم الجمعة يخرج مبكرا كأنه يؤدى واجبا دينيا فى البحث عن ذلك المسكن . وعندما يذهب إلى بيت صديقه صلاح الذى وعده بأن يدله على طلبه . تتحول القصة إلى حديث على لسان مؤمن ويتراجع المؤلف الراوية . وعندما يخرج إلى الشارع مع صديقه يعود المؤلف إلى متابعة روايته . وعندما يسأله صديقه فى الطريق فيما يفكر يتحول مسار القصة إلى مونولوج داخلى قصير يجرى على لسان البطل . ويرجع السرد المباشر ليعود الحديث بضمير المتكلم . وتمضى القصة متنقلة على هذا المنوال بين المؤلف كاتب القصة وبين المونولوج الداخلى الذى يلتحم مع السرد التحاما لا نشاز فيه . وكأن المؤلف يقول أن ما جرى فى العالم الخارجى من أحداث وكلمات أعرفها واكتبها بلسانى أما مايدور بخلد مؤمن عبد السلام من أفكار وانطباعات وتاملات فهذه اتركها لصاحبها يرويها جنبا إلى جنب وفقرات السرد المباشر . كل ذلك بخلاف لحظات الحوار التى تتخلل القصة أيضا . ويتحول الحديث قرب نهاية القصة من مجرد سرد مباشر وعادى إلى خطاب موجه إلى مؤمن يتضمن نصحا له وتوجيها بأن يعود إلى الفندق .

« فإذا صحا الصباح ستذهب إلى عملك حيث تلتقى بصديقك صلاح ، ثم تنحنى ظهرا على منزل خطيبتك حيث دعتك لتناول الغداء ، لا تنتظر هذه المرة للأسبوع المقبل ، فلتواصل بحثك غداً وبعد غد وبعد بعد غد . اغتنم كل فرصة وكل دقيقة . اقرأ اعلانات الجرائد جميعها وسر بطرقات المدينة جميعها واسأل من تعرفه وتعرف على من لا تعرفه ، واجمع حولك كل من لا بيت له ، فأنت بطل من أبطال هذا القرن . لأنك استطعت الحصول على وظيفة والحصول على حب ، ولابد لك ـ وللآخرين ـ من الحصول على بيت . وبهذه العبارات التى تقطر مرارة ورثاء تنضاف نبرة ثالثة إلى نبرات القصة فضلاً عن النبرة الحيادية فى السرد المباشر والنبرة الذاتية المفعمة بالتعليقات الذاتية ، أما هذه النبرة الثالثة التى هى نبرة تأنيب على ما ليس للمؤنب يد فيه ، فهى نبرة تسكب بترولا على جمرات خابية .

ويمكننا أن نرى فى هذه الضمائر الثلاثة (هو ـ أنا ـ أنت) تجسيما ثلاثيا لشخصية واحدة . فعندما تمضى القصة سردا (هو) فنحن إزاء الشخصية فى الخارج ، وعندما تمضى القصة بضمير المتكلم (أنا) فنحن إزاء الشخصية تناقش الخارج فى داخلها ، أما عندما تمضى القصة قرب نهايتها إلى مخاطبة البطل (أنت) فنحن إزاء البطل يندب حظه ويشكو الظلم الذى يجعله يحس بنفسه منسحقا ناقما على الحلقة المفرغة من الإخفاق الذى يدور فيه سعيا وراء مطلب عادى ومشروع .

وفى صدد هذه القصة المنشورة عام ١٩٥١ وهى من قصص يوسف الشارونى الباكره يقول إن استخدام الضمائر الثلاثة فى القصة الواحدة لم يكن مألوفا فى القصة المصرية ـ منذ أكثر من عشرين عاما ـ فقد كان المعتاد أن تبدأ القصة وتنتهى باستخدام ضمير واحد ، إلا إذا كان هناك حوار . ومع ذلك فإن هذه الضمائر الثلاثة لا تكون غالبا إلا ضمير البطل . كل ماهناك أنها زوايا مختلفة له ، ولون من ألوان كسر الرتابة القصصية . وحتى عند استخدام ضمير الغائب فإنه ما عاد يعبّر عن وجهة نظر المؤلف العالم بما لا يعلمه البطل بل يظل الضمير هنا ملتصقا بالبطل معبرا عن آرائه وانفعالاته ، تماما كما لو كان ضمير المتكلم .. كذلك الأمر عند استخدام ضمير المخاطب ، فالبطل يتحدث إلى نفسه ويخاطب ذاته ، تماماً كما يحدث للكثيرين منا حين يشغلنا تفكير عميق ونريد أن نوضح الأمور لأنفسنا (الحوار الذى أجراه حسن محسب ـ بمجلة المجلة ـ عدد أغسطس ١٩٧١) .

ضمير الغائب الملاصق للبطل :

فى قصة « الأم والوحش » نجد الراوى يقص علينا بطولة الأم . التى خرجت إلى الترعة لتغسل بعض الثياب ووضعت على الشط ليس بعيدا عنها طفلها الصغير ، الذى نام ، ريثما تنجز ما خرجت من أجله فى وقت الأصيل ، والعتمة تزحف ببطء على الوجود . رأت الأم حيوانا رجحت أنه من الضباع التى تفد من بطن الجبل القريب يتربص

بابنها الوليد كى يفتك به . فما كان من الأم إلا أن نسيت كل شىء .. ضعفها ، ووحدتها فى هذا المكان المقفر ، وافتقارها إلى أداة للدفاع . وناوشت الضبع بقطعة من غصن شجر . بل انتهى بها إلى الأمر إلى أن دفعت بذلك الغصن إلى وجه الوحش ففقأت إحدى عينيه واضطرته إلى التراجع ثم الانسحاب نهائيا .

يحكى الراوى قصة هذه المرأة بكل حذافيرها الناضجة بالبطولة ويصف كل أحاسيسها وانفعالاتها .. ما رأت وما فعلت وما دار بخلدها فى لحظات المحنة فى مواجهة الوحش .. ولم يقتصر الراوى على وصف الكيان الخارجى للبطلة ـ بل تغلغل إلى أعماق تلك الشخصية ، حتى كاد أن يعرف بكل دقة أحلامها وماضيها . فبدت لنا شخصية «المرأة» الأم مجسمة أفضل تجسيم . صامدة شامخة قوية ، تستهين لحظة الخطر بكل ما يتهددها من جانب الضبع المفترس الذى آله أن تفلت من بين أنيابه فريسته الصغيرة .

بعد أن يحكى الراوى كل ذلك فى « لقطة قريبة » نجده يعود إلى البحث « فى لقطة بعيدة » عن دليل على يقينيه الفعل البطولى الذى حدث . يرجع إلى شيخ الخفراء ، فيستنطقه ما يعتبر تأكيداً لما روته الأم لأهل القرية عند عودتها. فيقرر شيخ الخفراء أنه حين كان يمر ساعة الغروب على خفراء قريتنا ، لمح فى طريق المقابر ضبعا يتشمم الأرض كأنه يبحث عن جيفة . وقد لاحظ أن به شيئا غير طبيعى لم يستطع أن يحدده أول الأمر . ثم أدرك أن فى مشيته ما يشبه ترددا

لا يتفق وجرأة الضباع . فلما شم ـ فيما يبدو ـ رائحته البشرية التفت بوجهه وجسمه نحوه فادهشه أن يكون بلا عينين ثم أطلق أرجله للجرى . وقد اطلق عليه عيارانارياً غير أنه لم يصبه . ويقسم شيخ الخفراء عند تضييق الخناق عليه ـ أن الضبع قد فقد عينا واحدة على الأقل . هنا نجد الراوى لا يكتفى بسرد ما جرى من عمل بطولى على مسئوليته بل أنه يلجأ إلى آخرين لتعزيز قصته . فيتخذ لذلك من شيخ الخفراء شاهدا يمكن أن ينسب إليه القصة فتتأكد لسامعيها وترسخ فى يقينهم ، بل أن الراوى يلجأ فى تأكيد هذه الرواية إلى أكثر من شاهد ، من بينهم عمدة القرية وخفراؤها وقد أضاف هؤلاء إلى القصة الأصلية تفاصيل عديدة اختلفت عن بعضها بعضا تبعا لطبيعة الراوى ، وقد اثرى كل ذلك أساطير البلدة ومواويلها . بل أن الراوى يعمد أيضاً فى حشده لمصادر قصته إلى التنبيه إلى ما يشوب القصة الأصلية مع النقل من ذبذبة وتحريف ومبالغة . فهاهو مراسل إحدى الصحف اليومية يبرق إلى صحيفته قائلاً : وقعت مساء أمس معركة ضارية بين أم من قرية الكرنك مركز الأقصر وضبع ضخم دفاعا عن طفلها ، وقد استطاعت الأم فى النهاية أن تصرع الوحش بشجاعتها دون أن تصاب إلا بخدوش قليلة . فقد قادت المبالغة الصحفى إلى القول بأن الأم قد صرعت الضبع ، وهذ لم يحدث ، كما أن ما أصاب الأم لا يعتبر من الخدوش الضئيلة فقد حملت إلى مستشفى الوحدة المجمعة حيث اسعفت وتقرر بتر ثلاثة

أصابع من يدها اليسرى : البنصر والأوسط والسبابة . ولا تعتبر هذه بطبيعة الحال مجرد خدوش قليلة . بل هى عاهة مستديمة ظلت عنوانا للمعركة التاريخية فى حياة القرية ، فالأم الشجاعة « أم سيد » ماتزال تشاهد فى شوارع القرية بعد أن تقدم بها العمر وصارت مثل الجميزة العتيقة ، باصابعها المبتورة ، وكلما زارت بيتا من بيوت القرية حرص كباره أن يعاين صغاره بقايا هذه الأصابع دليلاً على ما سبق أن رووه لهم عن قصة معركتها وانتصارها على الوحش . وهذه الآثار الباقية أصبحت بديلاً كافيا عن روايتها لما حدث فهى إذا طلبوا منها أن تروى قصتها بنفسها ، ماعادت ترويها إلا بكلمات سريعة قلائل لا تروى فضولاً ولا تشبع استطلاعا .

من كان الراوى فى قصة «الأم والوحش» ؟ كيف تأتى له أن يحكى قصة « أم سيد » بكل هذه الدقة الخارجية والداخلية ، حتى أنه يذكر مثلاً ما دار بذهن الأم الشجاعة من ذكريات قديمة منها مثلا ما سبق أن روته لها فاطمة بنت الشيخ عبد الدايم من أن والدها كان عائدا على حمارته فى طريق المقابر ذات ليلة ، حين قابله ضبع . تسمرت الحمارة ، وانتصبت أذناها ، وافسحت ما بين قدميها الخلفيتين ثم تبولت ، وقد استطاع أن يحتمى بإحدى المقابر هو وحمارته طوال الليل حتى انصرف الوحش يائسا فى الفجر . فلما خرج من مكمنه اكتشف بعينيه ـ وعلى ضوء النهار ـ أن حمارته بالت دما . ومن تلك الذكريات التى يقصها الراوى أيضاً نقلا عن أم سيد ما سمعته من

أن الضبع ينهش أول ما ينهش عجيزة فريسته وهى ماتزال حية ، أشهى طعام فيما سمعت لدى الضبع أو الذئب ـ ثم تمضى خواطرها فتذكر أنه « ليلة الزفاف كانت عجيزتها أشهى كنوز جسدها لدى زوجها .. ذلك كان منذ خمس سنوات، اليوم يقول لها أبو سيد أنى ألمس عجيزتك كما ألمس عجيزتى تماما . لا فرق ، ويضحك . غير أنها تعلم أنه كاذب ، أنه يغيظها وتلك إحدى طرقه فى مداعبتها (١) وقد يقال فى تبرير الترابط بين لحظة لقاء الخطر وذكريات ليلة الزفاف أن العقل الباطن لا سلطان عليه ، ولا نهاية لما يمكن أن يتوقع من تداعى الافكار والصور والمعانى فى لحظة من اللحظات ، ولكن يرد على ذلك بأن العقل إنما يعمل عندما تخف قبضة العقل الواعى . أما فى اللحظات التى يكون فيها العقل الواعى فى أقصى درجات تيقظه وتنبهه فإن العقل الباطن يتراجع بعيد أجدا .. ولا يكون ثمة احتمال ليعمل إزاء تيقظ العقل الواعى وتحفزه ، وقد كانت اللحظة التى تقف فيها أم سيد أمام الوحش .. هى لحظة تيقظ حاد يشحذ فيها العقل الواعى كل قواه لمجابهة الخطر الذى يهدد الكيان .. بل إن القروية الجميلة القوية ، المشوقة الفتية فى لحظات صراعها مع الوحش تتذكر أيضاً حماتها التى يغيظها أنهما وزوجها أبو سيد يتضاحكان أمامها فتريد أن تستعيد ابنها ، وأن تستولى عليه بعد أن أصبح ملكا لزوجته

---

(١) ومن المتيزحقا فى هذه الفقرة ان تترابط ذكريات جنسية بلحظات مواجهة الموت ولقائه ، بهذه السهولة والعفوية .

لكن هيهات . هذه ذئبة أخرى ، بل لبؤة . لكنها عرفت كيف تنتصر عليها فى معارك كلامية ومخلبية ـ كيف تأتى للراوى أن يتحصل على كل هذه التفاصيل المغرقة فى الخصوصية والذاتية ؟

تتضمن الإجابة على هذا التساؤل كشفا عن إجابة جديدة للسؤال الذى نواجهه فى هذه الدراسة .

ففى « لقطة قريبة » للقريب أكثر من دلالة . ومن هذه الدلالات أن القرب فى هذا المقام يعنى القرب من لحظة الحدث . فالقصة فى هذه اللقطة إنما تروى أثناء تخلق الحدث ذاته ، فيقترب ضمير الغائب من الشخصية المحورية بحيث يصبح ملاصقا لها ويصير الضمير هو وعى البطلة بنفسها ، وبمعاونة المؤلف الذى يفترض أن العمل الفنى كله من إبداعه .

ويمكن تشبيه ذلك الموقف بطبيب الأشعة الذى يسلط أشعته على الجسم الذى يفحصه فتظهر أعضاء موجودة أصلاً فى الجسم ، ولكنها ما كانت لتظهر إلا بعملية تسليط الأشعة الكاشفة على الجسم ، وهذا هو دور الفنان بالنسبة لشخصيته التى يتركها تتحدث حديثا لا يمكن أن تفصح عنه إلا بمعاونة الفنان الخالق . أى أنه بعبارة أخرى يستنطقها .

إن يوسف الشارونى الذى وجد أن هناك ظلالا لألفاظ اللغة تعبر عن مواقف لا يسعفه بها القاموس اللغوى المتعارف عليه ، فاستخدم اللفظ وضده ، ليكون من حصيلة اجتماع الاثنين هذا الظل الجديد لما

بين اللفظين ، وهو ما استخدمه يوسف الشارونى بوفرة على وجه الخصوص فى قصته « لمحات من حياة موجود عبد الموجود » مثل قوله « ثمة شر يوشك أن يقع ولا يقع لكنه سيقع » ومثل « يقلقنى ألا أجد ما يقلقنى » – إن يوسف الشارونى أيضاً قد حل ذات المشكلة فيمن يتحدث فى كثير من قصصه ، حيث وجد أن ضمائر اللغة ليس فيها إلا ضمير متكلم ومخاطب وغائب ، لكنه اكتشف أن بالامكان أن يوجد فى العمل الفنى ضمير لا هو ضمير الغائب ولا هو ضمير المتكلم ولا هو ضمير المخاطب ، بل هو ضمير بين بين ، وذلك كما يحدث عندما يضع المصور قليلاً من اللون الأحمر على قليل من اللون الأصفر ، فيحصل من هذا المزيج على لون برتقالى ، ومن هنا وجد هذا الضمير الذى يمكن أن نسميه بالفاظ اللغة المتعارف عليها « ضمير الغائب الملاصق للشخصية » وهو ضمير لا تعرفه قواعد اللغة ، لكن يعرفه الابداع الفنى . أى أنه ضمير فنى وليس ضميرا لغويا ، فهو ليس ضمير المتكلم تماما ، ولا هو ضمير الغائب أيضاً ، إنما هو ضمير فنى يبدعه الفنان ليحصل منه على لقطة فنية غير موجودة إلا على مستوى الوجود الفنى ، لكن بغيره لا يتأتى استيعاب الواقع بكل ملاءته وثرائه[١] .

---

١ – راجع فى هذا الصدد الحديث الذى أجراه حسن محسب بمجلة المجلة أغسطس ١٩٧١ ومقالة يوسف الشارونى عن رواية الشحاذ لنجيب محفوظ وهذه المقالة منشورة بكتاب يوسف الشارونى بعنوان « دراسات فى الرواية والقصة القصيرة » طبعة ١٩٦٧ وأعيدت فى كتابة « الروائيون الثلاثة » طبعة ١٩٨٠ .

شخصية تتعدى الراوى :

إن الراوى فى قصة « العشاق الخمسة » هو واحد من جماعة من رفاق قدامى كانت الرغبة فى المعرفة والعلم تتأجج فيهم ، فاحدهم رسام ، والآخر موسيقى وثالثهم شاعر ورابعهم فيلسوف وخامسهم هو راوى القصة الذى جمعه بسائر الرفاق القدامى وفاة الشاعر حامد منذ أسبوع .. والذى كان قد أحب ملهمة الجماعة كلها .. وكان اسمها سلوى .. فتاة من إحدى محافظات الوجه البحرى أقبلت إلى القاهرة كى تنتظم فى جامعتها . كانوا جميعا من جيل يعيش فى مصر (جيل الاربعينات) ، شاهدوا الماضى ينطفىء وراءهم ، وشاهدوا المستقبل لغيرهم ، ولم تستطع أقدامهم أن تثبت فى الحاضر . وكان هذا الجيل يقرأ الأدب على ضوء مصابيح بترولية ، ويتابع دراساته وهو يستمع إلى ضجيج المذياع فى أقرب مقهى . « لم يبح الشاعر لفتاته بحبه إلا فى قصائده .. ولم تبح هى له بحبها قط ـ وعندما جاءت تخبر الجماعة أنها قد خطبت لاحد أساتذتها وأنها سترحل ـ كان هذا ايذانا بموت الشاعر ، الذى لم يقو على الفراق .. سعل واستبد به مرض الصدر حتى مات بعد بضعة شهور وهاهم الصحاب ، ومنهم راوية القصة ، يحضرون إلى حجرة أحدهم وقد مضى على وفاة صديقهم أسبوع ليسترجعوا ذكريات الماضى وليودعوا صديقهم المتوفى وداعا أخيراً ..

والواقع أننا إذا تساءلنا ونحن نقرا قصة « العشاق الخمسة »

عمن يتحدث فيها ؟ لا نجد الإجابة الشافية فى نسبة القصة إلى راويها .. بل نحس كما نحس ذلك من خلال قصص أخرى ليوسف الشـاروني « كالـوباء » ، و« الجلـدة الفاسـدة » و « القيظ » و « الحذاء » بأن الذى يتحدث إنما هو كائن جماعى ، هو الجماعة ذاتها .. وأن الراوية الفرد ليس سوى مجرد بوق لإسماع صوت ذلك الكائن الجماعى . ويبرز من هذه القصص مبلغ تأملية يوسف الشارونى وعقلانيته فى بنائياته الفنية ، ولنضرب مثلا على ما نقول من قصة « العشاق الخمسة » حيث نقرأ فى عباراتها فقرات مثل هذه :

« وفى مصر كان بعض شباب الجيل يحاول ماستطاع أن يتعرف على زعماء الفن والفكر فى العالم . وأن يصل إليه ضجيج الحضارة التى تنهار ، وذلك فى نفس الوقت الذى كانت فيه القنبلة الذرية قد إخترعت والأدوية المهدئة للاعصاب قد انتشرت والبشرية كأنما تعانى المخاض .. كانوا يحسون أنه يجمعهم جيل واحد ورعب واحد وأمل واحد . ويضمهم كذلك شخص واحد ..

على أن الأمر فى هذه القصة ومثيلاتها من قصص يوسف الشارونى لا يتعلق بمجرد عبارات وفقرات طالت وقصرت ربطت بين الخاص والعام ، بل إن ذلك الانطباع هو الذى تعطيه القصة برمتها . فهى تكون لصيقة بالجماعة التى تتوصل من خلال فرد أو أفراد إلى أن تحكى عن نفسها . أن الذى نقوله يبدو على الاخص فى أنفاس ذلك الكائن الجماعى المترددة فى جنبات القصة كلها .. وقد بدا ذلك أيضا

فى « نظرية الجلدة الفاسدة » فالموضوع كله لا يخص صالحا راويها فحسب بل هو مجرد بوق تتكلم عبره الجماعة التى يعبر الحدث المروى عن حياتها هى على الاخص وكذلك فى « الأم والوحش » نجد نبض تلك القصة يرقى بنا إلى المستوى القومى فيبدو لنا أن « مصر » هى التى تحكى حكاية صمودها وانتزاعها لأرضها من الغاصبين . وقد يقال أن هذا لا يعتبر إجابة على السؤال « من الذى يتحدث فى قصص يوسف الشارونى » بل هو اميل إلى أن يتعلق بمضامين القصص . ولكن الواقع أن الأمر فى هذه القصص بل وفى قصة « مطاردة منتصف الليل » أيضا يتعلق بضرب من « التعبيرية الاجتماعية » التى تبدو فيها مظاهر الحياة الاجتماعية كلها من خلال نفسية البطل فيبدو احتجاجه احتجاج المجتمع على الأوضاع الجائرة التى تأخذ بخناقه وتكتم أنفاسه . ففى قصص يوسف الشارونى هذه نجد أن الجماعة هى المتحدثة الحقيقية وأن تجسدت أبطال هذه القصص وجعلت السنتها تتحدث بما هو قول المجتمع واحتجاجاته . وفى هذا يقول يوسف الشارونى أيضا « إن أساس المعالجة الدرامية فى قصصى تحطيم الفاصل بين الشخصى والعام ، بحيث أن الحدث الشخصى يتسلسل زمنيا ، بينما الحدث العام يتسع مكانيا ، ويكون خلفية وبيئة للحدث الشخصى . ففى قصة « الزحام » هناك حدث شخصى وهو أثر الزحمة على البطل من حيث إنه عجز عن إتمام تعليمه بسبب زحام الطلبة فى الفصول ، وعلاقته المحرمة بزوجة أبية بسبب

ازدحام المساكن ، ثم ما يعانية بسبب الزحام فى عمله كمحصل بإحدى شركات النقل بينما الخلفية التى تدور عليها الاحداث هى زحام المدينة ، وانعكاسها على الحياة الاجتماعية ، بحيث يصبح البطل الحقيقى هو الزحام نفسه ، أو الوباء فى قصة « الوباء » أو القيظ فى قصة « القيظ » ... الخ وليس الحدث الشخصى ولا الاحداث العامة إلا أدوات لإبراز هذا البطل[1] .

وتتحطم الحواجز فى قصص يوسف الشارونى بين العالم الداخلى للشخصيات والعالم الخارجى بحيث أن ما يدور فى كل منهما يحمل دلالة على الآخر . وبذلك يحدث نوع من التوازى بين العالمين الداخلى والخارجى للإنسان ، فالنفس الانسانية ليست إلا جزءا من الوجود ككل ولهذا ينعكس هذا الوجود الخارجى على النفس الإنسانية كما أن النفس الإنسانية تعكس بدورها ما تموج به من أنفعال وأفكار على العالم الخارجى . ومن هنا يأتى التوازى بين العالمين أحيانا ، والاختلاط بينهما أحيانا أخرى ، بحيث يتشابكان فى كل واحد متعدد المستويات . ولا ينطبق هذا الكلام فقط على العالمين الداخلى والخارجى للإنسان ، بل أيضاً على الحدث الفردى والاحداث

---

١ ـ حديث اجراه نبيل فرج ـ وفى هذا الحديث يقول يوسف الشارونى أيضا أن أزمتنا ليست مجرد ازمة اجتماعية ، كما هى فى نظرة المدرسة الواقعية ، بل هى أزمة حضارية مارة بالازمة الاجتماعية ، أى أن الأزمة الاجتماعية إحدى مظاهر ازمتنا الحضارية .

العالمية ، فالحدث الفردى نتيجة للاحداث العالمية ، وبوقوعه يصبح بدوره جزءا من هذه الاحداث ، يلخص ملامحها (من الحوار الذى أجراه نبيل فرج) ويتجلى ذلك بشكل موفق فى قصة مثل « الحذاء » فحول علاقة ذاتية بحته هى العلاقة بين القدم و الحذاء الضيق القديم المرتق يأخذنا المؤلف فى جولة ضخمة بين أحوال الدنيا كلها ، من اضرابات عمال إلى مظاهرات طلبة إلى اغتيال أحد الكبراء إلى انتشار وباء فى المدينة .

بل وفى « زيطة صانع العاهات » نحن إزاء محام يترافع فى محكمة الضمير الإنسانى عن المجتمع الذى جثمت الأوضاع الجائرة على صدره وألجأت بعض ضحايا البشر إلى أرتكاب الجرائم التى لا يسألون عنها قدر ما تسأل عنه الأوضاع الاجتماعية الظالمة .

وفى « مصرع عباس الحلو » نستمع إلى صوت المجتمع يبصرنا بمن هو الذى قتل عباس الحلو حقا .

وعندما يتحدث الراوى فى « سياحة البطل » يعمد إلى الكاريكاتير الاجتماعى الذى هو من مقومات « التعبيرية » التى أتى بها يوسف الشارونى إلى أدبنا القصصى مبكرا .

البطل الراوية :

فى كثير من قصص يوسف الشارونى يعمد البطل إلى راوية حكايته . ويتألف من هذه القصص طائفة تنتمى إليها أعمال متفاوتة

القيمة من الناحية الفنية ، فبينما تتدرج فى هذه الطائفة قصص يوسف الشارونى الكبيرة « دفاع أو مطاردة منتصف الليل » و « الزحام » و « لمحات من حياة موجود عبد الموجود » تتدرج فى هذه الطائفة قصص أخرى لا ترقى إلى مستوى تلك القصص الثلاث مثل قصة العيد التى يحكى فيها صبى صغير يعمل فى المدينة خادما قصة زيارته القصيرة لأسرته فى القرية ، ففضلا عن أنه ليس ثمة أى مبرر فنى يدعو إلى أن تجرى القصة على لسان ذلك الصبى ، فأن اللغة العربية الفصحى التى يستخدمها فى روايته لا تبدو مقنعة مما يحدث فى نفس القارىء أزمة ثقة بأصالة العمل وصدقه . وكان المؤلف فى غنى عن ذلك لو عمد إلى سرد قصة ذلك الصبى مباشرة ، بل إنه فى قصص أخرى مثل « آخر العنقود » و « حارس المرمى » كانت مقتضيات رصد تيار الشعور وأحلام اليقظة والآمال والإحباطات والذكريات التى تدور وتترى فى وجدان الشخصية تدعو إلى أن تكون هذه الشخصية ذاتها هى الراوية ، وهو ما لم يفعله يوسف الشارونى .

على أن الفن القصصى يرقى إلى قمة حقيقية على لسان كل من أبطال « دفاع منتصف الليل » و « الزحام » و « لمحات موجود عبد الموجود » وتصبح رواية القصة على لسان بطلها فى هذه الأعمال مبررة أكمل تبرير ، ما دام أن كل شخصية من هذه الشخصيات تجتاز محنة ممضة ومؤرقة ، فبطل « دفاع منتصف الليل » استحوذ

عليه شعور مبهم ودفين بأنه مطارد ، وأن ثمة من يلاحقه ليحقق معه ويعاقبه على إثم غير محدد ، أو لا يعرف البطل تحديده . إن ثمة إحساسا بالدنس يعذبه ، و « كان ذلك عند هبوط المساء إلا قليلا ، حين كنت أبحث عن شيء أحك به جسدى ، وكانت الليفة هى حاجتى الحقيقية للخلاص مما أنا فيه ، وأنا أؤجل ذلك من يوم إلى يوم ، حتى أدركت أخيرا أن الأمر أصبح ضروريا لا مفر منه » . إنه مطارد ويؤرقه الغد لأنه يحدث أنه سيقدم للمحاكمة عن تهمة لايعرفها تماما ، فيجهد نفسه كى يعد دفاعه الذى سيدرأ عنه شبهة يحس بأنها محدقة به « لقد كان كل أملى فى الحياة هو أن أعيش فى هدوء .. لكن هاقد ذهبت كل محاولاتى أدراج الرياح ، وبالرغم من كل هذه المحاولات فقد وجدت أخيراً من يتبعنى فى شوارع المدينة وازقتها ، ومن يعرف كل أسرار حياتى ، ومن يحاول أن يسد على كل منافذ الخلاص ، ويتدخل فيما حرصت أن أخفيه عن كل إنسان ، حتى وضعت أخيراً فى مكان مظلم تذهب فيه الخفافيش وتجيء طولا وعرضا وصعودا وهبوطا » . نحن إذن إزاء شخصية تحس إحساسا مؤلما بمحنة تردت فيها ، وبأن ثمة لعنة أو خطيئة تلاحقها وتمسك بتلابيبها ، وهى ماضية بلا توقف فى الذود عن نفسها ونفى التهم عنها . وتعتبر هذه الحالة تكئة كى تتكلم الشخصية عن ورطتها ، فلن يسبر أغوار محنة هذه الشخصية إلا هى ذاتها ، فليس بمجد أن يتحدث آخر عنها ، حتى المؤلف الذى يعرف كل شيء عنها ، لن يبدو

كلامه مقنعا متى أوغل الكلام بعيدا إلى أعمق أعماق تلك النفس المؤرقة .

ويصدق ما تقدم أيضا على فتحى عبد الرسول بطل « الزحام » و « موجود عبد الموجود » بطل لمحات من حياة موجود عبد الموجود .

فكل منهما فى محنة لا تقل مرارة عن محنة بطل « دفاع منتصف الليل » ولهذا كان المونولوج الداخلى أنسب الأساليب الفنية لبناء القصة فى حالة كل منهما أيضا . وإن كان ثمة فارق بين محنة بطل « دفاع منتصف الليل » وبين فتحى عبد الرسول وموجود عبد الموجود فسبب محنة الأول يظل مبهما غير متعلق به قدر تعلقه بمجتمع محاصر ضاغط ، وهذا ما اتصفت به « التعبيرية » التى كان يوسف الشارونى أحد روادها فى القصة العربية ، بينما محنة كل من فتحى عبد الرسول وموجود عبد الموجود معروفة السبب ، وهذا السبب يرجع إلى إثم محدد أرتكبه كل منهما ، ففتحى عبد الرسول ، ضاجع امرأة أبيه إثر وفاته ، وموجود عبد الموجود تزوج البنت واتخذ من أمها عشيقة إلى أن اكتشفت البنت ذلك فانتحرت ، وأصيبت الأم بلوثة ثم قتلها . ويمضى الأثم يطارد كلا من هاتين الشخصيتين فيتالف من تخبطهما فى شرك الإحساس بالخطيئة نسيج القصة .

التى تعتبر خامتها خامة سيكلوجية ، وأن تجاوزت ذلك إلى آفاق وجودية أرحب .

وفتحي عبد الرسول مثل زميله بطل « دفاع منتصف الليل » يروى لنا قصته بنفسه فهو ولا شك أقدر على الإدلاء لنا بمشكلته وهو مثله ومثل سائر الرفاق التعبيريين فى « العشاق الخمسة » من « أهل المدينة » يعانى من ضغوطها الساحقة .. ومصيبته الآن هى الزحام ، الزحام فى البيوت فى الشوارع فى الاتوبيسات فى النوادى وفى محال التموين والبقالة أيضا وفى المدارس فى كل شيء .. حتى أصبح الزحام فى نسيج القصة كائنا مسخا اخطبوطى الطابع يلقى اذرعته حول فتحى عبد الرسول .. ويضغط .. على وجوده كله .. وهو أكثر إحساسا بوطأة الزحام من غيره .. فقد كان أبوه بدينا بدوره ونزح من الريف إلى المدينة ولكنه دبر لنفسه مكانا فى صفوف أهلها الذين يصفهم ابنه فتحى عبد الرسول بأنهم يهرولون نحو شيء ما كأنهم قطيع أغنام تتدافع فى طريق عودتها إلى قريتنا ساعة الغروب . وافتتح الأب محلا صغيرا للبقالة .. ودبر لأسرته سكنا على أى حال « غرفة جمعتنا أنا وأبى وأمى وأختى الصغيرة سعدية وبقايا ما حملناه من كتب وأثاث . الغرفة طابق نصفه فوق الأرض ونصفه تحت الأرض ، نوافذه ضيقة ذات قضبان كأنها زنزانات ، تصلها بقايا ضوء الشمس ولا تصلها الشمس ، فكأن نهارنا غروب طويل ، وما يحمل الغروب من رطوبة لادفء فيها . فى هذا المكان تتلاصق الغرف ، فى الغرف تتلاصق أجساد الرجال وأجساد النساء كلما جمعتهم عتمة الليل فيتوالدون كالأرانب ، وتتصادم الأهواء فيعلو الشجار ،

وتتلامس الرغبات فيشتعل الجنس . الصياح هو اللغة الوحيدة التى يعترف بها سكان هذا الطابق ، صياح لا يهم أن يكون فيه كلمات ، كأنما هناك مسافات بعيدة بين الرجل وزوجته وبين الابن وأبيه ، وبين السيدة وجارتها ، ويبدو أن صاحب البناء ـ توفيرا لنقوده ـ قد جعل سقف طابقنا منخفضا للغاية ، بحيث لابد أن ينحنى كل من يريد الدخول ، الأطفال وحدهم يستطيعون دخوله منتصبى القامة . فكنت ترى الرجال والنساء يزعقون ويضحكون ويتحركون وهم منحنون كأنهم أقواس أو أنصاف دوائر ، لهذا كانوا بمجرد دخولهم وانحنائهم . يرون أول مايرون أقدامهم والأرض التى تحت أقدامهم . النوم هو فرصتهم الوحيدة لاعتدال قاماتهم من جديد . ومع ذلك فقد كانوا يفضلون ـ طلبا للدفء فى الشتاء ـ أن يحتفظوا بتقوسهم حتى أثناء النوم ، ولقد كان ذلك صعبا علينا أول الأمر بسبب سمنتنا ، غير أننا ما لبثنا أن تعودناه .. وكان فى الغرفة سرير ينام عليه والدى وأمى ، أما أنا وأختى فكنا ننام على حصير فوق الأرض » وهذا التقوس والانحناء ـ على ما نذكر جدا ـ هو من البقايا البعيدة لسمات الشخصيات التعبيرية الأولى . وقد تكررت هذه الأوصاف الخلقية والمعنوية فى بتيانهم . ولكن الأمر الذى نضعه فى الاعتبار بالنسبة لقصة « الزحام » مقارنة بقصص مجموعة « العشاق الخمسة » التعبيرية أن هذه السمات بعد أن كان يعتمد عليها يوسف الشارونى فى بناء شخصياته التعبيرية الأولى اعتمادا أساسيا ، ويملأ بها

جنبات أعماله القصصية منزلقا إلى المبالغة والتهويل فيها أيضا ، نجده فى قصة « الزحام » يلتزم الإقلال منها ، فيكون استخدامه لها استخداما غير رئيسى ، بل وعرضيا أيضا وفرق بين الارتكان إلى هذه الصفات فى بناء الشخصية وبين مجرد الاستفادة فحسب .

كما أن يوسف الشارونى يعمد ـ وهو مالم يكن يحرص عليه من قبل ـ بالنسبة لابراز الخوف الشديد لدى شخصية فتحى عبد الرسول من الزحام . إلى التقصى عن أسباب موغلة فى القدم مترسبة فى أعماق الشخصية منذ أيام طفولته . مما يعطى للشخصية فى رهبتها من الزحام أساسا سيكلوجيا يعتد به . فنجد فتحى عبد الرسول يستعيد ذكرى بعيدة لاصقة بذاكرته بشكل مؤرق ، فهو يخاف الزحمة ويتهيبها « أخافها منذ اصطحبنى والدى معه إلى مولد سيدى أحمد النوتى ، وانضم إلى حلقة من حلقات الذكر يتزعمها حتى نسينى تماما . أما أنا فقد تمنيت أن أركب إحدى المراجيح ، ثم وقفت أتامل مبهورا حصانا من الحلوى عليه فارس صغير ربما كان فى مثل سنى ، ثم مر بائع للطراطير تتبعته قليلا حتى أحسست فجأة أننى ضعت وسط الزحمة . ذهبت أعدو فى لهفة إلى حلقات الذكر المنتشرة فى المولد ، كلهم يشبه أبى وليس فيهم أبى ، انفجرت باكيا[1] وانا أعدو مرتطما بالناس ، محتميا منهم فيهم ، خائفا مذعورا . لو كنت معه فى الحقل لرأيته على مسافة أبعد مساحة من المولد . لم ينقذنى يومها إلا واحد من قريتنا سمعته يقول . ابن عبد الرسول

يبكى ، مالك ياولد ، ثم قادنى إلى أبى . من يومها تهيبت الزحمة » (ص ٦ من مجموعة الزحام) .

وقد بنيت شخصية فتحى عبد الرسول على أساس المونولوج الداخلى من تيار الشعور لحظة وقوفه عند محطة الاوتوبيس فى حر الظهيرة فى انتظار أوتوبيس يقله إلى محل عمله وقد دنا موعد نوبته فهو يعمل محصلا (كمساريا) فى شركة النقل الداخلى .. مضى ثلث ساعة وهو لا يجد لنفسه موضعا ينحشر فيه فى الاتوبيس .. بل أنه فى إحدى المرات ما أن وضع أطراف أصابعه على السلم المزدحم حتى أحس بدفعه قوية فى صدره ألقت به إلى الأرض خائبا . من لحظة وقوفه عند محطة الأوتوبيس يزداد إحساسه بأنه إنسان منضغط . ويعود بنا إلى الوراء فيتذكر الريف الفسيح الذى قضى به طفولته .. ثم نزوحه إلى القاهرة مع أبيه .. والغرفة الواطئة التى سكنها .. ثم وفاة أمه .. وحلول زوجة شابه فى العشرين محل أمه فى سرير الزوجية .. ويتابع فتحى عبد الرسول جسده وهو ينمو ويتكور وتبدو بدانته عائقا ضخما له فى هذا العالم المكتظ بالسيقان والأذرع فى البطون والأفخاد والإبط وروائح العرق .

يبدأ المؤلف فى بنائه لشخصية فتحى عبد الرسول بلحظة الحاضر التى تلسع فيها سخونة الشمس رأسه التى دب فيها الصلع .. ومن حوله آخرون ينتظرون مثله الأتوبيس .. امرأة تنقل طفلها من كتفها اليمنى إلى اليسرى ومن اليسرى إلى اليمنى ، وعجوز يرفع عينيه

ويحدق فى قرص الشمس ثم يسأل فتحى عن رقم الأوتوبيس المقبل .. وآخر يسأله عن الساعة وآخر يساله هو عن الساعة . وآخر يقفز من الموقف مناديا على تاكسى ويستقله . ومع انتظار الأوتوبيس يعود فتحى بشعوره وذاكرته إلى ماضيه . أبوه يضربه ، فقد ضبطه فى دكان البقالة حيث عمل أول الأمر .. يكتب أغنية من أغانى الغرام التى يبعثها إلى الإذاعة دون جدوى .. ويتدخل الناس لينقذوه من يدى أبيه . بل ويختطفون السكين التى شرعها فى يده . ثم يستعيد كيف التحق بالعمل كمساريا بشركة النقل .. وتطن فى رأسه أصوات وأصوات . ثم يعود إلى لحظة الحاضر . بقيت دقيقتان على موعد نوبته .. لم يعد يحتمل الوقوف .. مفاصله تلتهب وتتداعى الاحاسيس والخواطر .. فها هو يذكر اليوم الذى شكا فيه أبوه من مفاصله ، ثم يمضى مستعيداً مرض أبيه وموته .. وتدوى فى أعماقه صيحات أبيه الناقم عليه وعلى خيبته .. أنا أعلم أنك تريد أن ترثنى وأنا حى « ثم ها هى أرملته الشابة عواطف .. يحاول أن يغريها ويسكتها .. فيكتشف أن بشرتها ، وهى فى ثياب الحداد ، أكثر بياضا ونعومة .. ثم تمضى الأيام .. وقد أصبح مسئولا عنها وعن أخواته منها .. ويكتشف دقائق مفاتنها .. تمنى أن يقبل طرف أنفها .. وكتب ذلك فى أغنية . تفاصيل لصيقة بأعماق الشخصية ولا أقتلاع لها إلا عن طريق المونولوج الذى يسكب فيه البطل الراوى عصارة محنته وجوهر وجوده .. ولا أحد غير ذلك البطل الراوى بقادر أن ينقل إلينا

السعير المتأجج فى صدره ، ويقنعنا فنيا وواقعيا بصدق عذاباته التى تستقر فى أعماقنا نحن بدورنا .

أما فى قصة لمحات من حياة موجود عبد الموجود فيبلغ الأمر بالبطل الراوية أن ينكر فى نهاية قصته أنه كتب هذه القصة أو أى كلمة فيها فليست له دراية بكتابة القصص.. وليس من البلاهة أن يكتب عن نفسه فيفضحها وهو الساعى إلى النسيان والاختفاء . وهو يمزق أوراقه أولا بأول فقد يجد فيها فضولى مايقوده إلى فعلته وسبب بلواه ومحنته فيعلق فى رقبته حبل المشنقة ويساق إلى حتفه بل هو قد زيف اسمه ومهنته وربما كل ما جاء فى هذه القصة هو من قبيل التمويه والتعمية ، فتكون القصة كلها فى النهاية كذبا ومخادعة . إن الراوى إذن يتنصل من القصة فهو ليس كاتبها بل من وقع عليها هو كاتبها ، وهولا يوقع على شىء .

ثم يجىء المؤلف فيصوغ القصة صياغة جديدة مما يؤكد قول الراوية بل ويقول عن موجود عبد الموجود أنه : كثيرا ما نعرف فى حياتنا اشخاصا معرفة تطول أو تقصر ، ثم إذا بنا نكتشفهم فجاة فيصبحون أصدقاءنا أو أحباءنا ، وموجود عبد الموجود أحد هؤلاء الذين تعرفت بهم ربما منذ سنى مراهقتى أى منذ أكثر من ثلاثين عاما . غير أنى اكتشفته أخيراً فأصبحت بينى وبينه صداقة متجددة . تنمو كل لحظة فأزداد به معرفة وأزداد به ألفة . والقصة التالية صياغة جديدة تتضمن بعض ما باحت لى به شخصيته من آخر

أسرارها . وأقول بعض أسرارها وليس كلها لأن واجبات الصداقة من ناحية وضرورات الفن من ناحية أخرى تقضى ألا أقدم صديقى إلا من خلف قناع » .

ويثير هذا التفصيل من جانب الراوية السؤال الذى شغلنا به ، وهو من الذى يتكلم فى هذه القصة إذن ؟ أنه ليس « موجودا » ؟ إذن ، من هو الراوى ؟ أنه بطبيعة الحال أيضا ليس المؤلف . ومن ثم يظل كاتب هذه القصة غير موجود . وهذا ما يوجزه « موجود » فى ملاحظته الأخيرة ، من أنه لأنه خائف ، فهو غير موجود . فهذه إذن قصة ـ أو « لا قصة » ـ أعدم الخوف وجود صاحبها . ولكن القصة تظل تتحدث عن هذا الوجود المعدوم تحت وطأة الخوف . وكما شككنا موجود فى أسمه ومهنته ، فمن حقنا أن نمضى فى شكنا إلى نهايته حتى بالنسبة للجريمة التى يزعم أنه ارتكبها ، فقد تكون بدورها « مجرد قناع » لتحويل أنظارنا عن السبب الحقيقى الذى يولد خوفه باستمرار . وإن كان الشىء المؤكد الوحيد الذى تتركه فينا قراءة القصة من انطباع هو العملية الدائبة والتى لا يهدأ لها قرار للهروب من خوف والتردى فى خوف أشد إهلاكاً للنفس .

قائمة ببليوجرافية
بما كتب عن يوسف الشارونى

أولا ـ مقابلات :

مع أحمد سعيد محمدية ، الحوادث ، بيروت ، ٤ كانون الثانى ، ١٩٦٣ .

مع نبيل فرج ، المساء ، القاهرة ، ٢٩ نوفمبر ١٩٦٩ .

مع نبيل فرج ، ملحق الأنوار الأسبوعى ، بيروت ، ٢٦ يوليو ١٩٧٠ .

مع أحمد محمد عطية ، الحقيقة ، بنغازى ، ٢٩ أغسطس ١٩٧٠ . وأعيد نشره فى كتاب : أضواء جديدة على الثقافة العربية ، رع للطبع والنشر ، القاهرة ، صفحات ١٨٩ ـ ٢٠٠ .

مع نبيل فرج ، الآداب ، بيروت ، أغسطس ١٩٧١ .

مع حسب محسب ، المجلة ، القاهرة ، يناير ١٩٧٣ .

مع نجيب محفوظ ، الطليعة ، القاهرة ، يناير ١٩٧٣ .

مع فاروق خورشيد ، الشرق الأوسط ، لندن ، ١٣ و ١٤ ديسمبر ١٩٧٨ .

مع محمد قطب ، القصة ، القاهرة ، يونيو ١٩٨٠ .

مع نبيل فرج ، الصياد ، بيروت ، ١٨ فبراير ١٩٨٣ .

مع عبد الستار خليف ، الأسرة ، مسقط ، ١٥ أبريل وأول مايو ١٩٨٤ .

مع فوزى سليمان ، البيان ، الإمارات ، ٢٠ و ٢١ أكتوبر ١٩٨٩ .

مع جلال السيد ، الاتحاد ، الامارات ، ٢٦ نوفمبر ١٩٨٩ .

مع سليمان جودة ، الوفد ، القاهرة ، أغسطس ١٩٩٠ .

مع آمال عبد المحسن ، العمانية ، مسقط ، ديسمبر ١٩٩٠ .

ثانيا : يوسف الشارونى قصاصا :

(أ) دراسات عامة

القصصىّ الصغير ، يوسف الشارونى والقصة ، الحياة العراقية ، بغداد ، ١٩ تشرين الثانى ١٩٥٣ .

حسين مروة ، يوسف الشارونى بين الرومانسية والواقعية (من كتاب : دراسات نقدية ، مكتبة المعارف ، بيروت ، ١٩٦٥ ، صفحات ٧١ ـ ١٢٥) .

أحمد محمد عطية ، من الأزمة إلى النكسة : مع إنسان الشارونى ، الآداب ، بيروت ، أغسطس ١٩٦٩ . وأعيد نشره فى كتاب : أحمد محمد عطية ، الالتزام والثورة فى الأدب العربى الحديث ، دار العودة ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، طرابلس ، ١٩٧٤ ، صفحات ١٨٣ ـ ٢١٢ . وكذلك فى كتاب : الخوف والشجاعة كتابات معاصرة ، القاهرة ، ١٩٧١ ، صفحات ١٠٦ ـ ١٣٠ .

د . عبد الحميد إبراهيم ، تكوينات يوسف الشارونى ، الآداب ، بيروت ، مارس ١٩٧٠ . وكذلك فى كتاب : الخوف والشجاعة ، صفحات : ١٣١ ـ ١٤٨ .

جلال العشرى ، ثلاثية القصة القصيرة ، الفكر المعاصر ، القاهرة ، يوليو ١٩٧٠ . وأعيد نشره فى كتاب : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، صفحات ٢٧٣ ـ ٢٩٠ . وكذلك فى كتاب : الخوف والشجاعة ، صفحات ٧٩ ـ ١٠٥ .

د . نعيم عطية ، بناء الشخصية فى قصص يوسف الشاروني ، مجلة الآداب ، بيروت ، أبريل ١٩٧٤ .

د . نعيم عطية ، مستويات الشعور فى قصص يوسف الشارونى ، الكاتب ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٧٥ . وأعيد نشره فى كتاب لحظات أدبية ، كتابات نقدية العدد ١٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، صفحات ٧٧ ـ ٩٠ .

فخرى قعوار ، القصة القصيرة عند يوسف الشارونى ، اليمامة ، الرياض ، ٢ مارس ١٩٧٩ .

د . نعيم عطية ، يوسف الشارونى وشخصياته القصصية إبداع ، القاهرة ، أغسطس ١٩٨٤ .

سعد عمران ، يوسف الشارونى المهم قضايا الإنسان فى القرن العشرين ، الاحداث ، لندن ، ٥ سبتمبر ١٩٩١ .

د . أحمد درويش ، يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع القصصى ، ملحق الأهرام الأدبى ، ٢٤ سبتمبر ١٩٩٣ .

د . أحمد درويش ، صراع الراوى والفيلسوف فى قصص يوسف الشارونى ، العربى ، الكويت ، مارس ١٩٩٤ .

د . شكرى محمد عياد ، يوسف الشارونى والقصة الحداثية ، الهلال ، القاهرة ، مارس ١٩٩٤ .

(ب)العشاق الخمسة :

فوزى العنتيل ، العشاق الخمسة ، الآداب ، بيروت ، مارس ١٩٥٥ .

د . عادل سلامة ، العشاق الخمسة ، الآداب ، بيروت ، فبراير ١٩٥٦ . وكذلك فى كتاب : الخوف والشجاعة ، صفحات ١٤٩ ـ ١٦٠ .

(جـ)رسالة إلى امرأة :

يحيى حقى ، يوسف الشارونى ورسالة إلى امرأة ، مجلة الشهر ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٦٠ . وأعيد نشره فى كتاب : خطوات فى النقد ، مكتبة دار العروبة ، د . ت . صفحات ٢٦٤ ـ ٢٧٨ . وكذلك فى كتاب الخوف والشجاعة ، صفحات ١٧٠ ـ ١٨٤ .

مطاع صندى ، مجموعة رسالة إلى امرأة وموقف السخرية المتمردة ، الوحدة السورية ، دمشق ، ١١ نوفمبر ١٩٦٠ . وكذلك فى كتاب : الخوف والشجاعة ، صفحات ١٦١ ـ ١٦٩ .

فؤاد دوارة ، فى أعقاب معركة القصة القصيرة ، المساء ، القاهرة ، ١٤ نوفمبر ١٩٦٠ . وأعيد نشره فى كتاب : فى القصة القصيرة ، سلسلة الألف كتاب ، مركز كتب الشرق الأوسط ، القاهرة ، ١٩٦١ ، صفحات ٥٧ ـ ٦١ .

د . ريمون فرنسيس ، رسالة إلى امرأة .

Raymond Francis , Lettre a`une Famme, Aspects de la Litterature Arabe Contomporaine, Dar AL-Maaref, Le Caire, 1963 p.p. 171-178

وترجم إلى العربية فى كتاب : الخوف والشجاعة ، صفحات ١٨٥ ـ ١٩١ .

وحيد النقاش ، رسالة إلى امرأة ، الأهرام ، القاهرة ، ٦ فبراير ١٩٦٦ .

(د) الزحام :

أحمد محمد عطية ، الزحام ، الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، ٣١ يناير ١٩٧٠ .

د . صبرى حافظ ، يوسف الشارونى فى الزحام ، المجلة ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٧٠ .

د . على شلش ، زحام يوسف الشارونى ، القصة ، القاهرة ، يونيو ١٩٧١ . وأعيد نشره فى كتاب : قضايا ومسائل فى الأدب والفن ، كتاب الاذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، صفحات ١٩٢ ـ ٢٠٤ .

فاروق منيب ، الزحام ، الجمهورية ، القاهرة ، ٢٤ يونيو ١٩٧١ .

فاروق عبد القادر ، لمحات من حياة وأعمال صاحب الزحام ، روز اليوسف ، القاهرة ، ٢٨ يونيو ١٩٧١ .

محمد البساطى ، المعمار الفنى فى الزحام ، الأقلام ، بغداد ، ١٩٧٢ .

سامى خشبة ، العاشق الوحيد والعشاق الخمسة ، المساء، القاهرة،٢٦ أغسطس ١٩٧١ .

سامى خشبة ، رحلة الدورة الكاملة والحقيقة المزدوجة ، المساء ، القاهرة ، ٢ سبتمبر ١٩٧١ .

سامى خشبة ، البحث عن الجمال والحقيقة المزدوجة ، الاداب ، بيروت ، مارس ١٩٧٤ .

(هـ) الخوف والشجاعة :

محمد محمود عبد الرازق ، الخوف والشجاعة ، المجلة ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٧١ .

(و) الأم والوحش

عبد الفتاح رزق ، اعترافات ضيق الخلق والمثانة ، روز اليوسف ، القاهرة ، ٢٢ نوفمبر ١٩٨٢ .

علاء الديب ، عاشق القصة القصيرة ، صباح الخير ، القاهرة ، ٢٥ نوفمبر ١٩٨٢ .

خيرى شلبى ، الأم والوحش ، الاذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، ٤ ديسمبر ١٩٨٢ .

عبد الستار خليف ، وتبقى الأم ، الوطن ، مسقط ، ٢٢ مارس ١٩٨٣ .

أبو المعاطى أبو النجا ، الحديث عن أدب متفرد ، الوطن ، الكويت ، ٢٢ مارس ١٩٨٣ .

يوسف القعيد ، الأم والوحش ، الكواكب ، القاهرة ، ١١ يناير ١٩٨٣ .

نادر السباعى ، الحوار المفتوح بين القارىء والنص فى قصص يوسف الشارونى ، الثورة ، دمشق ، ١٠ أكتوبر ١٩٨٦ .

(ز) المختارات :

فخرى صالح ، من الحكاية الغنائية إلى الكوميديا السوداء ، الناقد ، لندن ، فبراير ١٩٩٠ .

ياسين رفاعية ، مختارات يوسف الشارونى ، الشرق الأوسط ، لندن ، أول أبريل ١٩٩٢ .

د . أحمد عفيفى ، قراءة فى مختارات يوسف الشارونى ، عمان ، مسقط ، ١٤ مايو ١٩٩٢ ..

د . أحمد عفيفى ، التصوير الأدبى فى مختارات يوسف الشارونى ، الأسرة ، مسقط ، ٢٠ مايو ١٩٩٢ .

علاء الديب ، مختارات يوسف الشاروني ، صباح الخير ، القاهرة ، ٢١ مايو ١٩٩٢ .

عباس بيضون ، عالم معلق عبر الهاجس عبر الذكاء ، ملحق النهار ، بيروت ، ٢٢ مايو ١٩٩٢ .

على سرور ، يوسف الشارونى ، مرونة السخرية المجزاة ، ملحق النهار ، بيروت ، ١١ يونيو ١٩٩٢ .

الياس العطرونى ، جمال القبح ، الناقد ، لندن ، يوليو ١٩٩٢ .

فاروق عبد القادر ، حفل عائلى للقصة القصيرة ، روز اليوسف ، القاهرة ، ١٣ مارس ١٩٩٣ .

ثالثا : يوسف الشارونى شاعراً :

د . عز الدين اسماعيل ، المساء الأخير ، الثقافة ، القاهرة ، ٨ أكتوبر ١٩٦٣

د . لويس عوض ، المساء الأخير ، الأهرام ، القاهرة ، أول نوفمبر ١٩٦٣ .

فاروق منيب ، المساء الأخير ، المساء القاهرة ، ٢٠ نوفمبر ١٩٦٣ .

د . عادل سلامة ، المساء الأخير ، الآداب ، بيروت ، يوليو ١٩٦٤ .

رابعاً : يوسف الشاروني دارساً :

(أ) دراسات عامة :

د . أحمد كمال زكى ، يوسف الشارونى ناقدا (من كتاب : النقد الأدبى الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، صفحات ١١٨ ـ ١٢٥) .

(ب) دراسات أدبية :

د . فؤاد زكريا ، دراسات أدبية ، الثقافة ، القاهرة ، ٢٦ مايو ١٩٦٤ .

عبد الجبار عباس ، دراسات أدبية ، الآداب ، بيروت ، يناير ١٩٦٥ .

محمد محمود عبد الرازق ، دراسات يوسف الشاروني ، الآداب ، بيروت ، سبتمبر ١٩٧٢ .

(جـ) دراسات فى الأدب العربى المعاصر :

فاروق منيب ، دراسات فى الأدب العربى المعاصر ، الجمهورية ، القاهرة ، ١٧ ديسمبر ١٩٦٤ .

فتحى غانم ، ثلاث خطوات للقراءة الجيدة ، صباح الخير ، القاهرة ، ٤ فبراير ١٩٦٥ .

فوزى العنتيل ، دراسات فى الأدب العربى المعاصر ، الكتاب العربى ، القاهرة ، يناير ١٩٦٦ .

(د) دراسات فى الحب :

محمد محمود عبد الرازق ، دراسات فى الحب ، الآداب ، بيروت ، يناير ١٠٦٧ .

كمال النجمى ، الحب والصداقة فى التراث وفى عصرنا ، المصور ، القاهرة ، ٢ أبريل ١٩٧٦ .

(هـ) اللا معقول فى الأدب العربى المعاصر :

خيرى شلبى ، الاتجاهات الطليعية فى مواجهة التيارات الغربية الحديثة وأدب اللامعقول ، سنابل ، دمنهور ، فبراير ١٩٧٠ .

(و) القصة القصيرة نظريا وتطبيقياً :

د . عبد العزيز شرف ، التفسير الإعلامى للإبداع القصصى ، الأهرام ، القاهرة ، ٢٢ يوليو ١٩٧٧ .

عبد الله أبو هيف ، القصة القصيرة كما يراها يوسف الشارونى ، البعث ، دمشق ، ٢٠ أكتوبر ١٩٧٧ .

(ز) نماذج من الرواية المصرية .

فتحى سلامة ، بين تطور الرواية وتطور النقد ، الأهرام ، القاهرة ، ١٧ فبراير ١٩٧٨ .

خامساً : يوسف الشارونى محققا :

علاء الديب ، عجائب الهند ، صباح الخير ، القاهرة ، ٢١ يونيو ١٩٩٠ .

سعيد محمد الصقلاوى : عجائب الهند ، من قصص الملاحة البحرية ، الوطن ، مسقط ، أول نوفمبر ١٩٩٠ .

خالد زيادة ، جغرافيا العجائب ، الناقد ، لندن ، نوفمبر ١٩٩٠ .

مؤلفات يوسف الشارونى

قصص قصيرة :

- **العشاق الخمسة** : طبعة أولى ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، طبعة ثانية ، الكتاب الماسى ، الدار القومية ، ١٩٦١ .

  رسالة إلى امرأة : الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

- **الزحام** ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩ .

  أعيد نشر قصص هذه المجموعات مع بعض الإضافات .

- **حلاوة الروح** ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧١ .

- **مطاردة منتصف الليل** ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف : القاهرة ١٩٧٣ .

- **آخر العنقود** ، كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

- **الأم والوحش** ، ١٩٨٢ .

- **الكراسى الموسيقية** ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠ .

- **المختارات** ، رياض الريس ومشاركوه ، لندن ، ١٩٩١ .

- **المجموعات القصصية الكاملة** ، جـ ١ العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
- **المجموعات القصصية الكاملة** ، جـ ٢ ، الزحام والكراسى الموسيقية وما بعد المجموعات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ .

نثـــر غنـــائى :

- **المساء الأخير** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

دراســـــات :

دراسات أدبية : مكتبة النهضة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

- **دراسات فى الأدب العربى المعاصر** ، مؤسسة التأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- **دراسات فى الحب** ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصداقة ، وقد أعيد نشره بعنوان « الحب والصداقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة » دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ . ط ٢ ، ١٩٨٢ . ط ٣ ، ١٩٩٢ .

- **دراسات فى الرواية والقصة القصيرة** ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

- **اللامعقول فى الأدب المعاصر** ، المكتبة الثقافية ، مؤسسة التأليف والنشر ، ١٩٦٩ .
- **الرواية المصرية المعاصرة** ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
- **القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا** : كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٧٧ .
- **نماذج من الرواية المصرية** ، « مشروع المكتبة العربية » ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- **القصة والمجتمع** ، « سلسلة كتابك » دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- **شكوى الموظف الفصيح** ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٨٠ .
- **الروائيون الثلاثة** ، **الهيئة المصرية العامة للكتاب** ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- **رحلتى مع القراءة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- **مع القصة القصيرة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- **رحلتى مع الرواية** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

- مع الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .
- مع الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ .
- ادباء ومفكرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

مؤلفات عن سلطنة عمان :

- سندباد فى عمان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- قصص من التراث العمانى ، توزيع مجان ، سلطنة عمان ، ١٩٨٧ .
- أعلام من عمان ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ .
- فى ربوع عمان ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ .
- ملامح عمانية ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ .
- فى الأدب العمانى الحديث ، رياض الريس ومشاركوه المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ، ١٩٩٠ .

تحقيق :

- **عجائب الهند لبرزك بن شهريار** ، رياض الريس المحدودة ، لندن ، المملكة المتحدة ١٩٩٠ .

إعداد وتقديم :

- **سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى** ، الهيئة العامة للكتاب « مشروع المكتبة العربية » ١٩٧٥ .
- **الليلة الثانية بعد الألف** ، « مختارات من القصة النسائية فى مصر » الهيئة العامة للكتاب « مشروع المكتبة العربية » ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

ترجمـــات :

- **سينيكا** ، **أوديب** ، إعداد تدهيوز ، سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الإعلام بالكويت ، ١٩٧٦ .
- **صوفى** ، **تريدويل** ، **الآلية** ، سلسلة المسرح العالمى وزارة الإعلام بالكويت ، ١٩٨٨ .
- **جون بولدرستون** ، ميدان باركلى ، سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ١٩٩٠ .

دراســات :

- **الخوف والشجاعة** ، دراسات بقلم مجموعة من النقاد ، كتابات معاصرة ، القاهرة ، ١٩٧١ .

مجموعات قصصية بلغات أجنبية :

بالانجليزية :

Into English :

Blood Fued' trans. Denys johnson-Davies, Heinmann, (London, 1983) PP. 137. In Arab Authors (1984).The American University in Cairo Press (1991) .

كما ترجمت القصص الآتية فى المجموعات والمجلات التالية :

1 - « The Eighth Condemned Man » trans. Denys Johnson-Davis, **Middle East Forum.** Vol. XXXV/6, (Beirut, June 1959), PP. 26 - 29 .

2 - « The Pestilence », trans. F. El-Mansour, **Middle East Forum.** Vol . XXXVI/3, (Beirut, March 1960), pp. 35-37. **Reprinted in Short Story International,** (New York, January 1964), Vol. 1 No. 3, pp. 141-48 .

3 - « Yours Most Respectfully », trans. Louis Morcos, **The Arab Review,** Vol. 11/14, (Cairo, May 1961). Reprinted in **Modern Egyptian Short Stories** (Cairo, Anglo-Egyptian Bookshop, 1961), PP. 23 - 40 .

4 - « The Toy » **The Arab Observer,** No. 208, (Cairo, June 1969) p. 53 .

5 - « The Man and the Farm », trans. Denys Johnson-Davis, **Modern Arabic Short Stories.** (Oxford University Press, 1967), pp. 56 - 66 .
Reprinted under the title « Badawi Effendi » in **Argosy,** Vol. XXX/6, (London, June 1970), pp. 51-58 .

6 - « The Crowd », trans. Nadia Farag, **Arabic Writing, Today,** (Cairo, Dar El-Maaref, 1969), pp. 328-42 .
Reprinted in : (i) **Lotus :** Afro-Asian Writing Review, No. 10-4/71, (Cairo, October 1971), pp. 98-108.
(ii) Egypt Today, (London, April 1987), pp. 43-48 .

Another translation under the title « The Crush of Life », trans. Denys Johnson-Davis, **Egyptian Short Stories,** (London, Heinmann, 1978), pp. 103-17 .

7 - « Three Very Short Stories », trans. M. Al-Shafaki, Cairo : Egyptian Monthly, No. 8 - 9, (New Delhi, Aug-Sept 1972), pp. 18 - 9 . Peprinted in Prism No.9 (Cairo, July - Sep. 1984) P. 26 .

8 - « Glimpses From the life of Maugoud Abdul Maugoud and two postscripts; trans. Denys Johnson-Davies, Azure, No. 8 (London, 1981) pp. 32-40 .

9 - « Revenge » trans . Tariq Fathi, Al. Ahram Weekly, (Cairo, 30 Jan. 1992) P.9 .

10 - « The Five lovers », trans. Sahar hamouda, Ahram Weekly (Cairo, **22-28 July** 1993) P. 11 .

بالألمانية

Into German :

1 - « **Mit Vorzueglicher** Hocachtung » trans . W.A. Oorlog, Der Tod des **Wassertraggers :** Aegypten (Stutgart, Horst Erdmann,1963) pp 111-123 .

2 - « Mas Letzeto Beerlein der Traube », trans. Herst Letbar Teweleit, **Von Abend zu Abend,** (Berlin, Rutton, Loening 1970) pp 132-146 .

3 - « Louto und Stellungon » trans . Doris Erpenbeck, Erkundung (Berlin Verlag - Volk und Welt, 1971) pp 111 - 123 .

4 - « Die Mutter und das Untier », trans, M. Maher, **Modern Erzaehler der Wolt Eegypten,** Stutgart, Erdmann, 1974) pp 267 - 277 .

5 - « Das Gedrange », trans . Naguib, **Machrichten aus Aegypten,** LCB, Editionen, (Berliner kunstler Programm des Daad, 1977) pp 26 - 44. Reprinted in Farahats Republik (Berlin, Verlag der Olivenbau, 1980) .

6 - « Gestandnis eines reizbaren Mannes mit schwacher Blase »,

trans. Doris Killias, Erkundung (Berlin, verlag Volk und welt. 1989) pp 22-42 .

بالفرنسية :

Into French :

1 - « Le Jouet », trans. Antoinette Battikha, **Images,** No. 1711 (Le Caire, 23 Juin 1962) .

2 - « Avec le plus Grand Respect », **Le Scribe,** Vol. 5, No. 1, (Le Caire Septembre, 1962) .

3 - « Le Grain de la Grappe », trans. Raoul Mukarius, **Anthologio de la Literature Arabe Centemporaine.** (Paris, Editions du Seuil, 1964), pp. 217-216 .

4 - « La Foule », trans., Laila El-Hakim, **Loutus :** Oeuvres Afro-Asiatiques, No. 10/4/71 (Le Caire, Octobre 1971) pp 98 - 108 .

بالأسبانية :

Into Spanish :

El-Hombre Y la Finca, trans. Pedro Mortinez Montavez, **Siete Cuentistes Egipcies Contemporanes,** (Madrid, Instituto de Estudios Islamicos, 1964), pp 55 - 88 .

Reprinted in **Nouvos Cuentos Arabes,** (Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1965) pp. 109-128.

بالهولندية

Into Dutch

« Benjamin Suikerspin », trans. Ed. de Moor, **Midden Ooosten en Islam . Vol. 6, (Nijmegen, 1981), pp. 185 - 193 .**

دراســـــات

STUDIES

Raymond Francis, « Lettre a une Femme » **Aspects de la literature Arabe Contemporaine,** (le caire, Dar El-Maarif, 1963), pp 172-178 .

كما ترجمت له قصص إلى لغات أخرى مثل الروسية والسويدية واليونانية والصينية ...

الدكتور نعيم عطية

ــ ولد فى ٢٨ مارس ١٩٢٧ .

ــ تخرج من كلية حقوق جامعة الاسكندرية عام ١٩٤٨ .

ــ حصل على الدكتوراة فى القانون من جامعة القاهرة عام ١٩٦٤ .

ــ عمل مستشارا بمجلس الدولة وتدرج فى وظائفه حتى وصل إلى نائب رئيس المجلس .

ــ أسهم فى الحياة الثقافية باكثر من خمسين كتابا فى ميادين الأدب والفن التشكيلى والترجمة عن الانجليزية والفرنسية ولاسيما عن اليونانية شعرا ومسرحا ورواية وقصة قصيرة . كما ترجمت بعض أعماله إلى اللغات الاجنبية .

ــ نشر العديد من الدراسات والأعمال الإبداعية فى معظم المجلات المصرية والعربية منذ عام ١٩٥٦ ، كما يشارك فى برامج الفنون بالإذاعة والتليفزيون .

ــ اختير عضوا بلجنتى الفنون التشكيلية والترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ، وبالمجالس القومية المتخصصة .

ــ يعتبر كاتبا مغامرا متنوعا أثبت أن قالبا أدبيا واحدا يضيق عن استيعاب تجربة حياته الادبية ، فكتب القصة القصيرة والرواية والمسرح والشعر المنثور ، بالإضافة إلى دراساته الأدبية والنقدية ومنها : يحيى حقى وعالمه القصص (١٩٧٧) ، مسرح العبث مفهومه وجذوره وأعلامه

(١٩٩٢) ، لحظات أدبية (١٩٩٢) ، إلى جانب دراساته فى الأدب اليونانى .

ـ وقد منحه رئيس اليونان وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى تقديراً له عن جهوده فى تقوية العلاقات الثقافية بين مصر واليونان وذلك عام ١٩٩١ .

كما حصل على جائزة كفافيس فى الدراسات الأدبية عام ١٩٩٣ .

صدر من هذه السلسلة

١ ـ أمل دنقل .. كلمة تقهر الموت .... د . سيد البحراوى
٢ ـ حوار مع هؤلاء .... عبد الرحمن الشرقاوى
٣ ـ نجيب محفوظ والسينما .... سمير فريد
٤ ـ التراث فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى .... محمد السيد عيد
٥ ـ عن يوسف إدريس .... حسين عيد
٦ ـ الذكرى المئوية لميلاد الدكتور زكى مبارك .... تقديم : شكررى عياد
٧ ـ الذكرى المئوية لميلاد الموسيقار سيد درويش .... مجموعة من الكُتاب
٨ ـ عبد الحليم المصرى : شاعر الوطنية والشباب ....
٩ ـ نجيب محفوظ : الطريق والصدى .... د . على شلش
١٠ ـ برج البلابل (مختارات من شعر فؤاد حداد) .... خيرى شلبى
١١ ـ بيبلوجرافيا الروية .... إعداد شوقى بدر يوسف
١٢ ـ سعد الدين وهبة : كاتب مصر المحروسة إعداد : إبراهيم عبد المجيد
١٣ ـ مسرح عبد الرحمن الشرقاوى .... د . ثريا العسيلى

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

● ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقاف بمختلف اشكاله ، تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هى :

أولا : سلسلة « أصوات أدبية »

- مخصصة لإبداع أدباء مصر ف كل مكان ف الشعر . ف القصة ، ف الرواية .
- تصدر مرتين شهرياً ، ف أول الشهر ومنتصفه .

ثانيا : سلسلة « كتابات نقدية »

- تواكب الإبداع الأدبى بالدراسة والتحليل ، ولا تغفل النظريات النقدية والعربية والعالمية ، وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع النقدى .
- تصدر شهرياً ، ف منتصف كل شهر .

ثالثا : كتاب « الثقافة الجديدة » :

- تتناول حياة ابرز المفكرين واعمالهم وأدوارهم ف إضاءة العقل والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم ف خدمة الفكر والإبداع العربى .
- تصدر شهرياً .

رابعا : سلسلة « مكتبة الشباب »

- تاخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول مختلف الوان المعرفة .
- تصدر اول كل شهر .

خامسا : كتاب الأدباء

- يهتم بتقديم الواقع الثقافى والإبداعى لكل إقليم على حدة ويُعد بمثابة بانوراما كاشفة لحركة الإبداع الادبى فى اقاليم مصر .
- يصدر شهرياً .

يوسف الشارونى وعالمه القصصى

رقم الايداع	٩٤/٧٤٣٠
رقم دولى	X - ٢١٥ - ٢٣٥ - ٩٧٧

مطابع روزاليوسف الجديدة

هـذا الكتاب

« وربما كان سر تفوق يوسف الشارونى فى إبداعه القصصى كامنا فى قصصه التى تحكى عن شخصيات ستظل باقية فى أدبنا القصصى بفضل ما توافر لها من متانة المعمار البدنى والنفسى ، وصدق الدلالة الرمزية . وقد استطاع الشارونى أن يجلب إلى الأدب القصصى المصرى والعربى تجديدا ظلت أهميته تتزايد يوما بعد يوم - من خلال ما تركته « تعبيريتها » - من بصمات على كتاب القصة من بعده » .

تلك فقرة من كلمات المؤلف فى هذا الكتاب الذى عكف فيه - بموهبتيه وخبرتيه الإبداعية والنقدية - على دراسة أعمال يوسف الشارونى القصصية سنوات طوالا تابع أثناءها عطاءه ، منبها إلى الدور الريادى لهذا المبدع المتميز فى تاريخ القصة المصرية والعربية ، وذلك من خلال تأمله بناء شخصياته ومستويات شعورها ومن الذى يتحدث فى قصصه ، وجاء نشره تحية له فى عامه السبعين .

فهذا الكتاب ثمرة رفقة أدبية ووجدانية للنص أتاحت اختراقه بما لا تتيحه أية وسيلة أخرى ، فأعادت صياغة قصص يوسف الشارونى فى بانوراما نقدية ، يسرى فيها خيط شبه روائى - تكاملا واندمجا فى واحدة - فجاء كتابا يخاطب العقل (الجانب النقدى) كما يخاطب الوجدان (الخيط الروائى) أو فيه من الفائدة بقدر ما فيه من المتعة

الثمن واحد جنيه

مطابع روز اليوسف الجديدة